



Maskulin standhaftighed

Køn, materie og populærkultur i Asger Jorns kunstpraksis

Brøns, Helle Anita

Publication date:
2014

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):

Brøns, H. A. (2014). *Maskulin standhaftighed: Køn, materie og populærkultur i Asger Jorns kunstpraksis*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

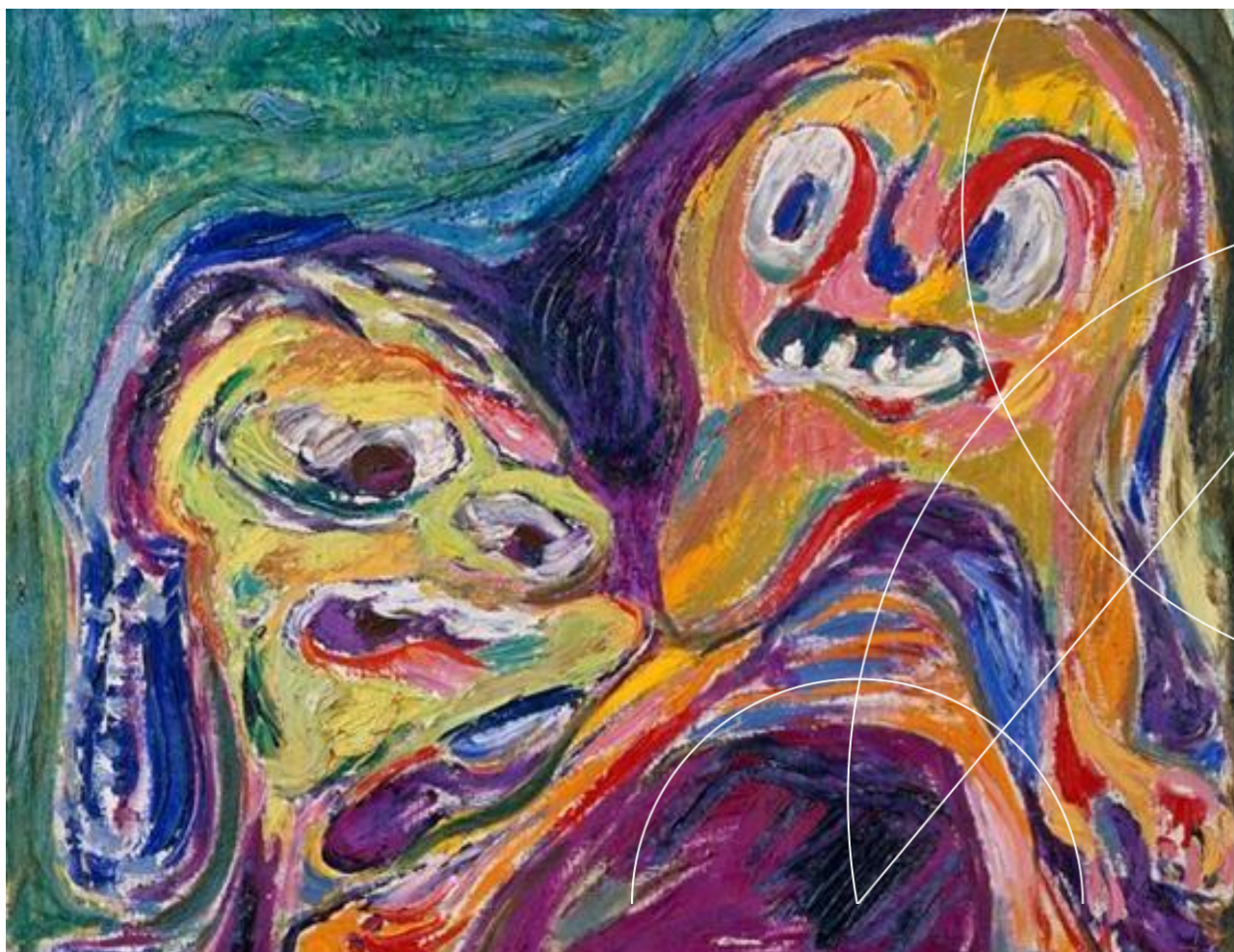


Ph.d.-afhandling

Helle Brøns

Maskulin standhaftighed

Køn, materie og populærkultur i Asger Jorns kunstpraksis



Institutnavn: Institut for Kunst- og kulturvidenskab

Name of department: Department of Arts and Cultural Studies

Forfatter: Helle Brøns

Titel og evt. undertitel: Maskulin standhaftighed.
Køn, materie og populærkultur i Asger Jorns kunstpraksis

Title / Subtitle: Masculine Resistance.
Gender, Materiality and Popular Culture in the Artistic Praxis of Asger Jorn

Emnebeskrivelse: Om Asger Jorns kunstneriske praksis i 1950erne og 60erne belyst gennem
tematikkerne køn, materie og populærkultur

Hovedvejleder: Anne Ring Petersen

Afleveret den: 30. september 2014

Antal ord (inkl. fodnoter, ekskl. Bilag): 95.296

Indholdsfortegnelse

Indholdsfortegnelse.....	0
Tak.....	2
1. Indledning.....	3
Tre Jorn-diskurser. Forskningsoversigt og receptionshistorie.....	5
Metodiske overvejelser. Forførelse og modstand	17
Afhandlingens struktur	22
Introduktion til periode og problemfelter	24
2. Køn og kunst. Baggrund	38
En kønsforskrækket vækreception	38
Kommunisme, køn og kunst – et samlet afsæt	43
Modernitet og maskulinitet.....	48
3. Tekster. Maskulinitet og kællingesnak	51
Yin og Yang, Apollon og Dionysos. Dialektisk kønstænkning.....	51
Polemikken med Elsa Gress	61
Alfa og omega – Det uopdagede køn.....	70
Kønsteoretisk forskelstænkning – dialektik og triolektik.....	78
Tekstens køn	89
4. Billeder. Køn og populærkultur	97
Motiviske kønsrefleksioner.....	98
Menneskedyr.....	104
Situationistisk begær.....	115
Maskulin kultur i Situationistisk Internationale	124
Modifikation og disfigurationer.....	132
Maleriets kønnede diskurser I. Spontanitet og ekspresion.....	144
Maleriets kønnede diskurser II. Vulgaritet, selvkontrol og destruktion	154
Antiheltens maskulinitet og kunstnerrolle. Fremstilling og selvfremstilling	163
5. Materie og Populærkultur	177
Materie og populærkultur i Jorn-forskningen.....	180
Populærkulturens materiale. Jorn og Alloway.....	183
Interplanetare materialer og drømme. Science fiction og populærkultur	188
Malerisk materialitet i Atomalderen	195
Materiens filosofiske og politiske tænkning.....	206
Materiens videnskab. Komplementærteori og New Materialism	215
6. Afslutning.....	225

Bilag.....	235
Bilag 1. Forkortelser	235
Bilag 2. Tidslinje og biografiske oplysninger.....	235
Bilag 3. Referenceliste	237
Bilag 4. Dansk resumé	257
Bilag 5. English Summery	258
Bilag 6. Illustrationer	259

Tak

Som en del af mit ph.d. stipendiat ved Statens Museum for Kunst (SMK), Museum Jorn (MJ) og Københavns Universitet har jeg deltaget i en række praktiske aktiviteter – udstillingskuratering, tilrettelæggelse af konference, artikelbidrag til kataloger, tidsskifter og publikationer. Disse aktiviteter har præget retningen af min forskning og givet mig et uvurderligt netværk af Jorn-kendere, som jeg på forskellig vis har sparet med undervejs.

Jeg vil gerne takke særligt min vejleder lektor Anne Ring Petersen for omhyggelig og aldrig svigtende støtte til især strukturelle og argumentatoriske kvababelser; min bivejleder museumsinspektør og seniorforsker på SMK Dorthe Aagesen for et engageret og lærerigt samarbejde om udstillingen *Asger Jorn. Rastløs Rebel* og min anden bivejleder Karen Kuczynski (Assistant Professor of Art History, University of Massachusetts) for med stor generøsitet at dele sin enorme viden om Jorn. Også en stor tak til direktør på Museum Jorn Jacob Thage og alle andre museet, især museumsinspektør Karen Friis Herbsleb og ph.d. studerende Teresa Østergaard Pedersen for hjælp og adgang til museets skatte.

Tak også til arkitekt og uafhængig forsker Ruth Baumeister; professor Hal Foster; kunstner og professor Axel Heil; kritiker og kurator Roberto Ohrt; museumsinspektør og uafhængig forsker ved Cobra Museum Hilde de Bruijn; postdoc. og forfatter Thomas Hvid Kromann; kritiker og kurator Ellef Prestsæter, ph.d. stipendiat Niels Henriksen; museumsinspektør og seniorforsker Henrik Holm; ph.d. stipendiat Kerry Greaves; tidligere direktør for Museum Jorn Troels Andersen; tidl. lektor Graham Birtwistle. Jeg vil også gerne takke Désirée Laszlofi for hjælp med tvetydighederne i Jorns franske titler og Lærke Rydal Jørgensen for redaktionel hjælp. Endelig er jeg taknemmelig over, som en sidegevinst til mit forskning- og udstillingsarbejde, at have lært Troels og Susanne Jorn at kende.

En særlig tak til min familie for at bakke mig op og for at række tunge af Jorn, når det var tiltrængt.

1. Indledning

Jeg vil indlede med et hurtigt blik på tre af Asger Jorns billeder, som kaster en række centrale spørgsmål af sig. På det første sidder en lidt ubehjælpsomt malet udgave den lille havfrue på sin sten med Asger Jorns grinende ansigt som hoved – komplet med skæg, pibe og sommerhat. [fig.1] Billedet er taget på Bakken i sommeren 1964 i en af de populære fotoforlystelser, hvor man stikker hovedet bagfra ud gennem et hul i en plade med en påmalet figur og bliver forevigtet som fx supermand, præst, abekat – eller havfrue. Jorn har ikke signeret billedet som et værk, og det fremstår således, ligesom ethvert andet billede af en Bakken-gæst, som et banalt, populærkulturelt delvis automatiseret billede, båret af en folkelig humor. Men samtidig er det et kunstnerisk selvportræt, der refererer tydeligt til en kunsts specifik avantgardediskurs – fra dadaistiske fotocollager, over modifikationer af trivielle malerier som både Joan Miró, Marcel Duchamp, Max Ernst og Jorn selv udførte, til halshugningen af den lille havfrue, som hans bror Jørgen Nash i 1964 udråbte som sit værk. Inden for en nutidig kunstopfattelse kan det lille fotografi uden problemer antage værkkarakter. Det kan ses som en selvironisk fremstilling af den på dette tidspunkt internationalt anerkendte kunstner, der her har skiftet køn og identitet ved at krybe i en halvt kvindelig, halvt dyrisk krop, ligesom de hybrider, der befolker hans egne lærreder. Jorn poserer som vrangbilledet på et nationalsymbol – som en fjern forfader til Elmgreen og Dragsets *Han* (2012). Det lille foto – tilhørende Jacqueline de Jong, der som Jorns kæreste og kunstnerkollega var med på Bakken og deltog i fotoløjerne – er ofte blevet reproduceret i nyere kataloger, men er så vidt jeg ved aldrig blevet inkluderet på udstillinger som et værk.

Det andet billede, *Femelle interplanétaire* [fig.2] er et maleri fra 1953, hvor en lillebitte, farvestrålende mandsfigur står foran et enormt feminint hybridvæsen. Hendes uformelige, gråhvide krop rejser sig som et bjerg over jorden, og hun fremtræder som en Magna Mater, hvis materialitet er understreget malerisk af fede, stoflige penselstrøg og billedets jordfarver. Den ”interplanetariske kvinde” virker på den ene side voldsomt truende, ubegrænset og altopslugende og på den anden side omsorgsfuld og mildt smilende. Hun er som en fremmed og ukendt Anden, der både minder om en Moder Jordskikkelse, et rumvæsen og en klump materie der har fået liv. Som mange af Jorns billeder og tekster fra midten af 1950erne udforsker maleriet relationen mellem kønnene, og samtidig er det fra en periode, hvor Jorn var optaget af science fiction og approprierede populærkulturelle udtryk i sit maleri.

Det tredje billede er et portræt af filosofen Gaston Bachelard malet i 1960. [fig.3] Stofligheden er udtalt og malingen optræder i et væld af forskellige materielle udformninger: tynd og laserende, klumpet og mudret, løbende ned af lærredet, i tykke pølser påført direkte fra tuben, i klart afgrænsede farvefelter, i grumsede sammenblandinger og med dybe ridsemærker. Jørn kendte Bachelard personligt og var meget inspireret af hans filosofi. Han skrev begejstret om Bachelards forestilling om en materiel, billedlig form for tænkning, der udspringer af mødet med virkelighedens konkrete stof og søgte at forbinde denne tanke med marxismens dialektiske materialisme. Portrættet af Bachelard kan ses som et forsøg på at indfange netop denne sammenhæng mellem filosofien og stoffet, tænkningen og materien.

Sammenstilling mellem de sanseligt materielle oliemalerier og det lille ”fordrejede” fotografi antyder spændvidden i Jørns kunstneriske praksis og åbner for spørgsmål omkring de forskellige kunsthistoriske diskurser, der afgør, hvilke dele af hans vidtfavnende virksomhed – malerier, fotografier, grafik, bøger, manifeste, avisdebatter, gruppeformationer og afholdelse af konferencer og workshops – der betragtes som centrale i hans oeuvre; hvilke der defineres som værker; og hvilke der placeres udenfor som kontekst for hans kunst. Derudover indkredser de tre billeder tilsammen de tre centrale tematikker, der skal undersøges i denne afhandling i forhold til Jørns praksis:

For det første rejser de spørgsmål om kønsimplikationerne i hans kunst. Hvorfor dukker kønsmatematikkerne uafladeligt op i Jørns kunstneriske og teoretiske praksisser? Og hvorfor er de stort set ikke blevet adresseret i receptionen? Hvilken betydning har de i hans teoretiske tekster og i hans billeder, og hvilke nye indsigter i hans praksis kan de give? Hvordan formuleres maskuliniteten og begæret i hans værker?

For det andet stiller de spørgsmål om, hvilken rolle Jørns brug af populærkulturelle udtryk (som den interplanetære science fiction-inspiration eller Bakkens populære foto-forlystelser) spiller i hans forsøg på at udforme en radikal samfundskritik. Hvilke politiske, sociale, kunstneriske og kønsmæssige betydninger adresseres gennem anvendelsen af populærkultur? Hvordan forhandles relationerne mellem begreber som finkultur, avantgarde, populærkultur, folkekunst, massekultur og popkunst i hans praksis? Og for det tredje ansporer de til en undersøgelse af det materielles betydning i hans praksis – både som kunstnerisk-eksperimentelt arbejdsmateriale og som politisk-filosofisk begreb. Hvordan er relationen mellem hans praktiske interaktion med materien og hans teoretiske diskussion af den? Hvad betyder det, når han forsøget at udfordre forholdet

mellem bevidsthed og materie? Og endelig, hvordan griber de tre problemkomplekser ind i hinanden, og på hvilken måde kan de siges at strukturere Jorns praksis?

Ligesom de tre billeder er fra 1950erne og 60erne, vil denne periode være den primære tidslige ramme for afhandlingen. Analysen af Jorns praksis vil derfor samtidig berøre nogle mere generelle diskussioner i tidens europæiske kunst om de tre problematikker. De to årtier var dels en meget aktiv og omvekslende periode i Jorns karriere, og dels betegner de en kulturel brydningstid med en stigende bekymring i forhold til den voksende populærkultur, den kolde krig og opgøret med traditionelle kønsrollemønstre og samfundsstrukturer. Kunstnerisk er det et afgørende moment at slå ned på, idet relationen mellem modernismen og de avantgardebevægelser, der fra starten af har været en udfordrende del af den, nu blev sat på spidsen og suppleret af en begyndende postmodernisme, der introducerede en ny konfiguration af positionerne omkring bl.a. køn, populærkultur og forholdet til det materielle. Som jeg vil komme tilbage til, har de øgede udfordringer af et modernistisk kunstsyn og de tilsvarende intensiverede forsvar for det, præget den reception af Jorn, der grundlagdes i disse år, hvor han fik sit internationale gennembrud.

Tre Jorn-diskurser. Forskningsoversigt og receptionshistorie

De generelle modernistiske, avantgardistiske og postmoderne kunstopfattelser har i høj grad været rammesættende for de forskellige udlægninger af Jorns praksis. I den efterhånden omfattende litteratur om Jorn er der blevet konstrueret flere vidt forskellige fortællinger, som i grove træk kan sammenfattes i tre: ”den modernistiske Jorn”, ”den avantgardistiske Jorn” og ”den postmoderne Jorn”. Det er tre forståelsesrammer, der udgår fra hver deres diskurser og kritiske traditioner.

”Den modernistiske Jorn” er en udlægning formet i den klassiske kunsthistories oftest biografiske og/eller formalistiske diskurs, og fremstiller en sprudlende vital, maskulin, begavet og rastløs ener, hvis værker oftest fremhæves for deres æstetiske, visuelle, sanselige og psykologisk engagerende kvaliteter. Jorns formelle udvikling beskrives her ofte isoleret fra den samfundsmæssige kontekst og hans teoretiske tekster, arkæologiske undersøgelser, politiske aktiviteter og deltagelse i samfundskritiske bevægelser betragtes her gerne – i det omfang de overhovedet diskuteres – som æstetiske overskudsprodukter eller udenomsaktiviteter i forhold til hans *egentlige* kunstneriske produktion, der centrerer omkring det spontant abstrakte maleri. Et tydeligt eksempel på

denne klassiske modernistiske retorik er *Dansk Kunsthistorie* fra 1975, hvor Jorn under afsnittet ”Klassikerne” beskrives som ”et sjældent stort talent” med en ”fantasi der er enestående på vore breddegrader. Tillige fik han efterhånden en sådan magt over de kunstneriske udtryksmidler, at alt hvad han som billedkunstner rørte ved og formede, blev værdifuldt”.¹ Jorns engagement i den politiske Situationist-bevægelse nævnes ikke, og hans bogprojekter og arbejde med at dokumentere og fortolke nordisk folkekunst i sit Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme (SISV), som han oprettede i 1961, vurderes at have ”primærværdi alene for så vidt som det gælder Jorn egen personlighed som menneske og kunstner, til belysning af hans særdeles rige intellekt”.² Det arkæologisk-kunstneriske og sociologisk-teoretiske arbejde i SISV er således en personlig idiosynkrasi, som ikke har betydning for eller henter betydning fra kunstens generelle udvikling i en konceptuel retning.

Den dominerende opfattelse i dansk kunsthistorie har traditionelt været, som lektor Lise Gotfredsen udtrykte det, at Jorn som forfatter var ”alt andet end videnskabelig og kan næppe tages alvorligt.”³ Tilsvarende beskrives Jorn i *Ny Dansk Kunsthistorie bind 8: Cobra* som en kunstner, der ”skrev som han malede. Spontant og rablende uden at drømme om at rette så meget som et ord”,⁴ hvilket imidlertid er en sandhed med modifikationer, som man kan forvisse sig om i Jorns mange efterladte manuskripter i Museum Jorns arkiv, som er fulde af rettelser. Troels Andersen har som tidligere direktør for Silkeborg Kunstmuseum (nu Museum Jorn) og forfatter til *Asger Jorn. En biografi* i mange år været toneangivende for den danske forskning og formidling af Jorn og må med sin omfattende og omhyggelig grundforskning siges at repræsentere den klassiske, modernistisk baserede kunsthistorie i sin mest seriøse udgave. Hans forskning tilstræber soberhed og objektivitet baseret på Jorns biografi, brevskrivning og kunstneriske produktion, frem for teoretiske, politiske analyser eller medfortolkende videretænkning af perspektiverne i hans praksis. Den politiske og sociale kontekst udfoldes bredt i forhold til biografien, men sjældent i værkanalyserne. Andersen omtaler Jorns tekster som no-

¹ Henrik Bramsen og Knud Voss, *Dansk Kunsthistorie* (Politikens forlag, 1975) p. 283.

² Op. cit. p. 298.

³ Kunsthistoriker Lise Gotfredsens anmeldelse i *Demokraten* 1969 af Jorns bog *Tegn og underlige gerninger*, her citeret fra Jorn, *Indfald og udfald* (Borgen, 1972), p. 7.

⁴ Peter Michael Hornung og Gunnar Jespersen, *Ny Dansk Kunsthistorie bind 8: Cobra* (Fogtdal 1995), p. 115. I bind 9 *Geometri og bevægelse* af Mikkel Bogh bliver han imidlertid præsenteret som situationist og repræsenteres med en bog, en modifikation og et maleri.

get, han skrev for sig selv som en erstatning for tankeafklarende samtaler i krisesituationer,⁵ hvorfor han også holder sig til korte, præcise beskrivelser af Jorns bøger.

I samme ånd skriver Jorns britiske biograf Guy Atkins i sin store trebinds oeuvrefortegnelse om Jorns komplekse, teoretiske tekster, at ”Most readers, however, will turn with special interest to those passages where he digresses from science and handles topics that apply directly to his own personality and creativity or where he analyses the inner motivation of certain artists from the past and present”.⁶ Til denne æstetisk-biografiske tilgang knytter sig igen en modernistisk værkopfattelse og udpegelse af mesterværker – hvilket omvendt får Atkins til at beskrive årene 1959-62, som ”the defensive phase”, hvor kun ”an occational masterpiece slipped through”.⁷ Det er en bemærkelsesværdig vurdering, eftersom Jorn i denne periode som medlem af den Internationale Situationist-bevægelse skabte både sine ”Modifikationer” (maleriske angreb og indgreb i gamle malerier) og ”Luxusmalerier” (drypmalerier i stærke lakfarve), udgav kunstnerbogen *Memories* (sammen med situationist-kollegaen Guy Debord) og den teoretiske bog *Værdi og Økonomi. Kritik af den økonomiske politik og udbytningen af det enestående*, samt oprettede sit Skandinaviske Institut for Sammenlignende Vandalisme.

Den modernistiske diskurs om Jorn var indtil for 15 år siden altdominerende i især den skandinaviske reception,⁸ og kan siges at afspejle en generel tendens herhjemme til at bruge betegnelsen ”modernisme” også i forhold til praksisser, der, hvis de optrådte i en international kontekst, blev beskrevet som avantgarde. Tania Ørum og Marianne Ping Huang har i *En tradition af opbrud: Avantgardernes tradition og politik* påpeget denne modernistiske, skandinaviske tradition for at underkende avantgardistiske strategier som ”pubertære” provokationer på vejen mod en kunstners egentlige, ”modne” og betydningsfulde virke.⁹ Den modernistiske Jorn-diskurs har ikke nødvendigvis ignoreret hans avantgardistiske træk, men simpelthen set dem som en del af modernismen, der

⁵ Troels Andersen, *Asger Jorn. En biografi*, (Forlaget Sohn, 2011, 2. udg.), p. 361.

⁶ Guy Atkins, *Asger Jorn. The Crucial Years: 1954-1964* (Borgens Forlag, 1977), p. 124.

⁷ Op. cit. p. 10.

⁸ Se fx Atkins biografi og oeuvrefortegnelse i tre bind: *Jorn in Scandinavia, 1930-53* (Lund Humphries Publishers Ltd, 1968), *Asger Jorn, The Crucial Years, 1954-1964* og *Asger Jorn: The Final Years, 1965-1973* (Lund Humphries, 1980); Troels Andersen: *Asger Jorn. En biografi*; Kirsten Jordahn: *Hellere en elskelig djævel end en uduelig gud* (Silkeborg Biblioteks forlag, 1994); Werner Haftmann, ”Asger Jorn,” *Quadrum* 12 (1962); Per Hovdenakk, *Cobra: to forløp* (Dreyers forlag; Oslo 1988); Per Hovdenakk, ”Cobra in Time” i Reenberg (red.), *Cobra 50 år* (Arken Museum for Moderne Kunst, 1998); Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant* (Paris: Casterman, 1969); Sven Nommensen, *Asger Jorn: Das Frühwerk und die spontane Methode der malersichen Entfaltung* (Tenea, 2002).

⁹ Tania Ørum og Marianne Ping Huang, ”Avantgardernes tradition og politik” i Tania Ørum, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg (red.), *En Tradition af Opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (Forlaget Spring, 2005), p. 7.

ikke krævede en særlig diskurs. Det sociale engagement er således ligesom de teoretiske dimensioner ikke blevet italesat i den modernistiske diskurs, hvilket fx ses af den måde Cobra er blevet fremhævet mere for sit fabulerende, maleriske formsprog end for sit revolutionære udgangspunkt og idealistiske forsøg på at reorganisere et organisk, eksperimentelt samarbejde på tværs af nationer og kunstarter. Jorns deltagelse i Internationale Situationister er tilsvarende ofte blevet decimeret til en fodnote i forbindelse med hans Modifikationer, mens bevægelsens centrale diskussioner om relationen mellem kunst og politik er blevet underspillet. Som et sidste eksempel kan man nævne Jorns udsmykning i 1968 af Revolutionsarkivet i Havanna – en nationaliseret bank – der oftest forklares med, at Jorn sad og brændte inde med sin maleriske virketrang, og derfor bad om ”at få et sted at dekorere, fremfor at følge den endeløse talestrøm på en kulturkonference, hvortil han var inviteret sammen med en række vesteuropæiske forfattere og kunstnere”.¹⁰ Den modernistisk-ekspressive retorik har længe skygget for betydningen af selve den politiske motivation for at tage til konferencen, den symbolske betydning i at arkivet lå i en amerikansk bank, der var nationaliseret, og at Fidel Castro kom på besøg under arbejdet. Udsmykningen kunne lige så vel ses som en materiel realisering af de ideer som blev formuleret på konferencen.

De to udenlandske publikationer, der som de første underkastede Jorns teoretiske, filosofiske og æstetiske tænkning en seriøs og grundig, akademisk forskning, er hollandske Graham Birtwistles *Living Art* og engelske Peter Shields *Comparative Vandalism*, som med imponerende indsigt analyserer Jorns teori i henholdsvis 1940erne og 1960erne og sætter den ind i en filosofisk kontekst.¹¹ Disse studier har igangsat en decideret omvæltning i Jorn-forskningen hen mod en anerkendelse af, at Jorns praksis også omfatter det diskursive element. Men den modernistiske, mediespecifikke adskillelse mellem hans billedkunstneriske og teoretiske produktion præger på sin vis også disse bøger, idet de ikke relaterer direkte til hans billedkunst. Shield anfører, at der ikke er

¹⁰ Troels Andersen, *Asger Jorn* (Silkeborg Kunstmuseum 1985), pp. 13-22. Her citeret fra http://www.museumjorn.dk/da/visning_af_artikler.asp?AjrDcmntId=255 (sidst besøgt 2.7.2014). Se også Troels Andersen, *Jorn i Havanna* (Sohns Forlag, 2011).

¹¹ Graham Michael Birtwistle, *Living Art: Asger Jorn's Comprehensive Theory of Art between Helhesten and Cobra, 1946-1949* (Reflex, 1986); Peter Shield, *Comparative Vandalism. Asger Jorn and the Artistic Attitude to Life. A Study of Asger Jorn's Attempt to Formulate 'the First Complete Revision of the Existing Philosophical System' from the Standpoint of the Artist in the Period 1961-67* (Ashgate/ Borgen, 1998). Begge forfattere har desuden skrevet om Jorn og dansk kunst i fx Birtwistle, ”Cobra og primitivismen” i *Cras*, nr. 54, 1989 og Shield, ”Spontaneous Abstraction in Denmark and its Aftermath in Cobra, 1931-1951”, afhandling på Åbent Universitet, 1984.

”megen direkte forbindelse mellem Jorns mangfoldige teoretiske skrifter og hans lige så mange malerier, hvilket endnu engang synes at understrege, at sproget ikke er et særlig godt instrument til at beskrive hans billeder med”.¹² Ingen af de to forfattere sætter Jorns tænkning ind i en egentlig avantgarde-teoretisk sammenhæng, hvor teori, billedkunst og social kritik føjes sammen på forskellig vis, men deres arbejde har muliggjort netop dette. Studier af ikke kun det teoretiske indhold, men også de kunstneriske grafiske, visuelle og taktile kvaliteter af Jorns bøger også i lyset af avantgardens tradition for kunstnerbøger er for nylig blevet foretaget af filolog og skandinavist Klaus Müller-Wille og kunsthistoriker Thomas Hvid Kromann.¹³

De seneste 15 års store interesse i avantgarden har været med til at opbygge forståelsen af ”den avantgardistiske Jorn”, som især har taget form i den udenlandske litteratur. Den amerikanske kunsthistoriker og Jorn-forsker Karen Kurczynski har været den centrale kraft i denne bevægelse, og det er bemærkelsesværdigt, at mens hun omkring 2003 måtte argumentere hårdt for, at Jorn overhovedet kunne betragtes i et avantgardeperspektiv, er han nu en vigtig og selvfølgelig figur i det internationale akademiske miljø omkring avantgardeforskning, hvor han faktisk i internationale sammenhænge ofte er kendt primært som situationist og ikke som maler.¹⁴

Den avantgardistiske forståelse af Jorn etableres omkring det, der i den modernistiske diskurs blev betegnet som Jorns ”defensive fase”, men som her omvendt betragtes som den absolut centrale, nyskabende, udfarende periode med fokus på kunstnerbøgerne, modifikationerne, det teoretiske arbejde og selve den aktivistiske praksis. Særligt hans aktiviteter i Internationale Situationniste har de sidste ti år været genstand for massiv interesse som den styrende forståelsesmotor for hele hans praksis – efter at opmærksomheden omkring situationisterne generelt og Guy Debord i særdeleshed¹⁵ efterhånden

¹² Shield, *Comparative Vandalism*, p. 44.

¹³ Klaus Müller-Wille, ”Fra skriftbilleder til vild bogarkitektur. Asger Jorns tidlige bogkunst (1933-52)” i *Asger Jorn. Rastløs Rebel* (SMK 2014), pp. 94-107; Thomas Hvid Kromann, ”Vom Künstlerbuch zum historischen Dokument. Zwei Künstlerbücher von Asger Jorn und Guy Debord” i Ulrich Ernst et.al (red.) *Das Künstlerbuch als ästhetisches Experiment: Geschichte und Poetik einer hybriden Gattung*, (Bergische Universität Wuppertal, 2014, under udgivelse).

¹⁴ Jrf samtale med Karen Kurczynski. Til konferencen ”Material Meanings” arrangeret af European Network for Avant-Garde and Modernism Studies (EAM) i september 2012, blev mit oplæg mødt med forbavelse fra flere deltagere over, at situationisten Jorn også havde en malerisk praksis.

¹⁵ Tom McDonough (red.), *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents* (MIT press, 2002); Simon Ford, *The Situationist International: a user's guide* (Black Dog Publishing Ltd, 2005); Ken Knabb, *Situationist International Anthology* (Bureau Of Public Secrets, 2007); Stefan Zweifel et.al, *In girum imus nocte et consumimur igni: The Situationist International (1957-1972)* (JRP/Ringier,

bredte sig til Jorn og den side af bevægelsen, han tegnede. Især Karen Kurczynski, Laurent Gervereau, Roberto Ohrt, Mikkel Bolt Rasmussen, Hal Foster, Claire Gilman, Christian Nolle, Anneli Fuchs og flere andre har i de senere år beskrevet Jorns arbejde ud fra en avantgardeteoretisk forståelsesramme.¹⁶ Disse studier fokuserer særligt på de samfundskritiske og teoretiske praksisser, institutionskritikken og det kollaborative arbejde i de grupperinger, Jorn medvirkede i.

Gruppen omkring tidsskriftet *Helhesten* (1941-44), Cobra (1948-51), Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste (MIBI, 1954-56) og Internationale Situationniste (SI, 1957-72) omtales i denne kontekst sjældent med den modernistiske klingende term ”kunstnergrupper”, men anerkendes som ”avantgardegrupper”, med alt hvad dertil hører af tidsskrifter, manifeste, konferencer, eksklusioner, (skandale)udstillinger og politisk revolte på dagsordenen. Generelt har avantgardediskursen (med Kurczynski som en væsentlig undtagelse) tenderet til at rette opmærksomheden væk fra enkeltværker og næranalyser, ligesom hans det spontane, ekspressive maleri er blevet betragtet som mindre interessant eller direkte obstruerende for konstitueringen af den avantgardistiske Jorn.¹⁷

Det spontane maleri er således en torn i øjet på Benjamin Buchloh og hans opfattelse af Jorn som en (neo)avantgardistisk kunstner:

“That’s one of the mysteries of Asger Jorn which I’ve never understood, to whom our great colleague Timothy Clark still refers as the most important post-war European painter, placing him side by side with Jackson Pollock. I’ve always been bewildered

2006); McKenzie Wark, *50 Years of Recuperation* (Princeton Architectural Press, 2008); Elisabeth Sussman et.al.: *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International, 1957-1972* (MIT Press, 1989).

¹⁶ Karen Kurczynski, *Beyond Expressionism: Asger Jorn and the European Avant-Garde, 1941-1961*, ph.d.afhandling (New York University, 2005); Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne Asger Jorn* (Cercle d'art, 2001); Roberto Ohrt, *Phantom Avant-Garde: A History of the Situationist International and Modern Art* (Sternberg Press, 2005); Roberto Ohrt, "Asger Jorn, Guy Debord und die SI", (Spex, 1995); Mikkel Bolt Rasmussen: *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik* (Forlaget Politisk Revy, 2004); Hal Foster, "Creaturely Cobra" i *October* 141, *Asger Jorn. A Special issue* (MIT Press, sommer 2012), pp. 4-21; Claire Gilman, "Asger Jorn's Avant-Garde Archives", i *October*, 79 (1997), pp. 33-48; Christian Nolle, "Books of Warfare. The Collaboration between Guy Debord & Asger Jorn from 1957-1959" (2002) http://virose.pt/vector/b_13/nolle.html (sidst besøgt 18.8.2014); Anneli Fuchs, "Asger Jorns 'Modifikation'". Til belysning af situationismens æstetik" i *Banaliteter. Passepartout nr. 5*, 3. årg, 1995; Anneli Fuchs, "Rødder og perspektiv: Asger Jorn og traditioner i kunsten" i Christian Gether (red.) *Asger Jorn* (Arken Museum for Moderne kunst, 2002); Armin Zweite, "Modifikationen und Defigurationen", i Armin Zweite (red.), *Asger Jorn 1914-1973* (Carre D'Art Musee D'Art Contemporain De Nimes, 1987), pp.44-46; Bois, Yve-Alain, Rosalind Kraus, Hal Foster, og Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Thames & Hudson, 2004).

¹⁷ Hos fx Hal Foster og Henrik Holm "Analyser af hovedværker i dansk billedkunst fra Nikolai A. Abildgaard til Asger Jorn" (upubliceret Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, 2006), der benytter både politisk-filosofiske og poststrukturalistiske vinkler, optræder de få værker mere som eksemplificering af den teoretiske diskussion end som værkanalyser.

by the appreciation of Jorn as a painter and totally amazed by Jorn's paradoxical conception of [his and Guy Debord's artist-book] *Memoires*. But I don't really know whether Jorn was the man who did the book or if it really was Debord [...] There is internal contradiction of neo-primitivism in painting [...] and situationist theories.”¹⁸

Det faktum, at en maler med et neo-primitivistisk udtryk, der forbinder ham med modernismen, samtidig kan koncipere en af tidens mest radikale avantgardistiske og samfundskritiske kunstnerbøger udfordrer ikke alene Buchlohs forståelse af Jorn. Det kan opfattes som en generel underminering af den gængse kunsthistoriske adskillelse mellem en kritisk, socialt bevidst avantgardekunst og en autonom, affirmativ modernistisk kunst. Jorns praksis går på tilsyneladende paradoksal vis på tværs af disse troper og afslører dem derved som problematiske og stærkt reduktive. I det hele taget bliver de mange paradokser i hans praksis gerne påpeget i Jorn-litteraturen, men bliver oftest forklaret, forsonet eller underspillet i forsøget på at skabe en sammenhængende kunstneridentitet som enten modernist eller avantgardist.

Under pseudonymet Georg Keller – som også var Jorns situationistiske alter ego, efter at han officielt havde trukket sig ud af bevægelsen – gav en kritiker for nylig meget tydeligt udtryk for, hvilke sider af hans praksis, den radikale situationistisk-avantgardistiske udlægning af Jorn, han finder gangbare, og hvilke der betragtes som kontrarevolutionære. Vedkommende mente således at Jorn:

”kunstnerisk såvel som politisk betragtet endte som reaktionær, selvoptaget og forstokket [idet] han vedblev at tro på kunstens revolutionære potentiale, selv længe efter at ord som ’rekuperation’ var blevet ligeså forståelige og letfordøjelige som ’A38’. Denne kunstopfattelse [...] ledte som bekendt Jorn fra nogle radikale år i Situationistisk Internationale til en gradvis, men sikker afvikling af det revolutionære perspektiv til fordel for nogle stadig mere patetiske forsøg på at revitalisere et allerede dengang håbløst kunstnerisk medium, maleriet.”¹⁹

Maleriet bliver her direkte defineret som et reaktionært, patetisk element i Jorns praksis, og hans fortsatte tro på dette medium bliver anset for uforeneligt med en revolutionær ambition. At der findes både et nyskabende og et reaktionært aspekt i Jorns praksis er de fleste enige om, spørgsmålet er, hvori de består, og hvordan de skal defineres.

¹⁸ Benjamin Buchloh, ”A Conversation with Constant” i Catherine de Zegher og Mark Wigley (red.), *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond* (New York, MIT Press, 2001), pp. 15-26. Citeret fra <http://arch.virose.pt/dialogues/constantdial.html> (sidst besøgt 7.8.2014)

¹⁹ George Keller [pseudonym]: ”En bemærkning om Asger Jorn ovenpå hysteriet” 26. juni 2014 <http://www.denfri.dk/2014/06/en-bemaerkning-om-asger-jorn/> (sidst besøgt 25.8.2014). Rekuperation betegner systemets indoptagelse, uskadeliggørelse og kommerialisering af modkulturens radikale udtryk.

Den paradoksale tilstedeværelse af gensidigt modstridende kunstpraksisser i hans virke har været medvirkende til at skabe en næsten postmoderne forståelse af Jorn, hvor paradokserne fremhæves som en kunstnerisk strategi. Erkendelsen af de entydige forklaringsmodellers fallit og sammenbruddet af forestillingen om universelle sandheder, som oftest betragtes som kernen af det postmoderne, er også erfaringer der – i hvert fald ind i mellem – præger Jorns praksis. Han argumenterer både teoretisk og kunstnerisk for relativisme og en bevidst nedbrydning af de moderne videnskabers autoritet.

Den postmoderne forståelse af Jorn kan på mange måder ses som en variant af den avantgardistiske forståelse, idet den afspejler en tendens, især i amerikansk kunstteori, til at betegne udfordringen af modernismen som postmodernisme frem for avantgarde.²⁰ Brudfladen til modernismen lokaliseres så at sige i neo-avantgarden eller postmodernismen i 1950'erne og 60'erne, snarere end i den historiske avantgarde i begyndelsen af 1900-tallet.

Den "(proto)postmoderne Jorn" konstrueres dels på baggrund af formelle træk ved hans værker: en tendens til eklektisk brug af forskellige kunstneriske stilarter, anvendelsen af reklamer og andre populærkulturelle elementer, der nærmer sig popkunsten, og hans til tider karikerende brug af ekspressive gestusser, der kan minde om en simuleret neo-ekspressionismens. Dels forbindes han til en postmoderne bevidsthed gennem ligheden mellem dele af hans tænkning og poststrukturalistiske og dekonstruktive teorier. Han begyndte forholdsvis tidligt både at anvende og kritisere lingvistikken, semiotikens og strukturalismens metoder, på en måde som anerkendte dele af disse teoriers indsigter, men afslørede deres svagheder over for de billedlige, kropslige og irrationelle aspekter af den menneskelige betydningsdannelse – denne metode kan minde om postmoderne kritikere som Jacques Derrida. Endvidere betvivler Jorn forestillingen om det autonome subjekt, samtidig med at han på mange måder selv kan siges at indtage en subjektposition, der bemestrer, forstår og håndterer omverden.

Peter Shield åbner med et vigtigt forbehold for en postmoderne forståelse af Jorn i sin sammenligning af hans tænkning med "de irrationelle sammenstillinger i postmodernismen. Hvis så meget af postmodernismen ikke var uden kontekst, kunne man sige, at Jorn var en postmodernist før ordet eksisterede".²¹ Tilsvarende har Henrik Holm beskrevet den "semantiske desintegration" og sammenbruddet af store fortællinger i Jorns

²⁰ Som det bla. påpeges i Ørum et al. op. cit., p. 12.

²¹ Peter Shield, 'Om at Læse Jorn' i *Bibliografi over Asger Jorns skrifter* (Silkeborg Kunstmuseum, 1988), p. 19.

teori og argumenteret for en destabiliserende, diskontinuerlig læsning af kunstneren, ligesom amerikanske Tom McDonough fremhæver det diskontinuerte i sin beskrivelse af hans mange, parallelle kunstnerliv.²² Også Karen Kurczynski påpeger, at Jorns afvisning af det enestående geniale subjekt og den originale skabelse til fordel for transformative genbrugspraksisser kan ses som en indvarsling af postmodernismen. Hun fremhæver hans brug af pastiche i maleriet til at skabe en humoristisk, ironisk distance og beskriver denne strategi som en kritisk udgave af den postmoderne pastiche. Desuden påpeger Kurczynski, at Jorn fx i bogen *Guldhorn og lykkehjul* (1957) selv beskriver bogens overvældende indsamlede billedmateriale som et eksempel på en ny kunstform, der betragter ”tolkningsmulighederne som kunstnerisk metode i sig selv”²³, og hun konkluderer: ”In anticipation of postmodern artistic methods, Jorn asserts through this project that the artist can be a collector and framer of images in addition to a creator of them”.²⁴ Endelig har amerikanske Kerry Greaves beskrevet Jorns kunstneriske genfortolkning af førkrigstidens avantgarde i tidsskriftet *Helhesten* som en ”proto-postmodernisme”.²⁵

Mens især kritikere af postmodernismen ofte forbinder den med eklekticisme og en uideologisk relativisme, legitimeres den omvendt fra anden side gennem sin forbindelse til en modernismekritisk avantgarde. Når Jorn forbindes med postmodernismen, sker det skiftevis i kraft af en rent teoretisk lighed til dennes kritik af modernismens binære tænkning og subjektposition og i kraft af en identifikation med en politisk neo-avantgarde. De avantgardistiske og postmodernistiske diskurser om Jorns kunst er derfor ofte overlappende. Mens den postmoderne tilgang til Jorn risikerer at ignorere den stærke tidslige forankring i moderniteten, som er udgangspunktet for hele Jorns verdensopfattelse, er det samtidig også den, der forsøger at tænke Jorn videre ind i nutidige diskurser og aktivere de dele af hans kunst og tænkning, som vækker genklang i nutidige kunstneriske diskussioner og problematikker.

De tre konstruktioner af Jorn er naturligvis sjældent i realiteten så hårdt optrukne, som jeg her har antydnet, og de færreste analyser holder sig helt konsekvent inden for én diskurs. Dels fordi modernisme, avantgarde og postmodernisme er indbyrdes overlap-

²² Holm, op. cit; Tom McDonough, "The Many Lives of Asger Jorn" i *Art in America* (2002), pp. 56–61.

²³ Jorn, *Guldhorn og lykkehjul* (egen udgivelse, 1957) up.

²⁴ Kurczynski, op. cit, p. 343.

²⁵ Kerry Greaves, "Helhesten's 'Living Art': The Danish Avant-Garde during World War II", indlæg på konferencen *The Avant-Gardes in the Nordic Countries 1925-1950: History, Culture and Aesthetics*, Københavns Universitet 3.-5. oktober 2013.

pende størrelser, som det i nogle sammenhænge ikke giver mening at adskille, og som ofte slet ikke diskuteres direkte eller behandles bevidst i Jorn-litteraturen. Dels fordi en del af receptionen naturligt nok tager udgangspunkt i tematikker, som går på tværs af disse kategorier. Således kan eksempelvis hverken Shield og Birtwistles bøger om Jorns teori eller Ruth Baumeisters afhandling om Jorns arkitekturdebatter entydigt placeres i nogen af de tre diskurser. Alligevel fremstår de tre fortællinger dog som klare tendenser og underliggende – ofte uerkendte – strukturer i Jorn-litteraturen, og jeg vil her begrænse mig til en sådan overordnet tredeling af positionerne i Jorn-forskningen fremfor en minutiøs gennemgang af den omfangsrige litteratur (som Karen Kurczynski i øvrigt allerede har leveret).²⁶

Alle tre udlægninger kan man direkte eller indirekte finde belæg for i hans egne tekster og udtalelser. Begrebet postmodernisme forholdt han sig ikke direkte til, efter- som termen endnu ikke for alvor havde vundet fodfæste i hans tid, men han opfattede, som jeg vil vende tilbage til, både modernismen og avantgarden som problematiske betegnelser – generelt såvel som for hans egen kunst – og erklærede fx: ”Jeg har altid skyndt mig væk fra dem, der går rundt med avantgardens medalje på brystet, og dog har det aldrig interesseret mig at gå, hvis det ikke var for at gå til yderligheder.”²⁷

Tendensen til at sætte etiketter som traditionalist, modernist, avantgardist og neo-avantgardist på kunstnerne var allerede at spore i 1961-62, da Knud W. Jensen samlede en række artikler som skulle give en ”Pejling af modernismen” ved at ”gøre det næsten komplet umuligt for nogen at høre, hvad de etiketterede ofre har at formulere”, som forfatteren Elsa Gress formulerede det i sit bidrag.²⁸ Hun mente derfor, at ”det ville være en fordel at opgive de historiske betegnelser modernisme og avantgarde med alle de moralske bitoner, de efterhånden indebærer (...) Kunstnerne selv bruger den sjældent”.²⁹ Jorn medvirkede aktivt til at komplicere en kategorisering af sin kunst med tvetydige erklæringer som: ”Min konservatisme er måske det mest fremherskende træk i min karakter, når alt skal gøres op. Det er mit had til den falske konservatisme, der har gjort mig revolutionær”.³⁰ Sådanne subtiliteter gjorde han til en grundlæggende kunstnerisk

²⁶ Kurczynski. op. cit.

²⁷ Asger Jorn, *Om Formen* (opr. *Pour La Forme* 1957), (Sohns forlag i samarbejde med Museum Jorn, Silkeborg, 2011), p. 36. overs. Troels Andersen.

²⁸ Elsa Gress, ”Er der nogen der hører efter” i *Louisiana revy* (marts 1962, 2. årg. nr 4), p. 37. Artiklerne blev senere samlet i bogen *Pejling af modernismen*, red. Knud W. Jensen (Gyldendal, 1962).

²⁹ Op. cit. p.38

³⁰ Jorns forord til en udstilling i 1949. Her citeret fra Erik Steffensen (red.), *Jorn til Folket. Udvalgte værker 1935-1972* (Nordjyllands Kunstmuseum, 1997), p. 7.

strategi, som gik ud på at destabilisere gængse værdier og modsætningsforhold. Hans paradoksale forhold til den oppositionelle logik, som på den ene side er styrende for hele hans virke og som han samtidig konstant søger at nedbryde, vil være et centralt fokuspunkt i denne afhandling.

At beskrive en divers praksis, der selv stritter imod kategorisering, og få den præsenteret i nogenlunde sammenhængende diskurs er i sig selv problematisk, og de tre dominerende fortællinger om Jorn har hver især måttet underspille dele af hans produktion for selv at fremstå konsistent. Når kategoriseringerne og en bevidsthed om begreberne alligevel kan være anvendelig til at forstå hans kunst, er det fordi de gennem deres specifikke kunsthistoriske traditioner og diskurser tilbyder hver deres fortolkningsvinkler og redskaber at tænke med. Modernistiske, avantgardistiske og postmoderne rammesætninger rejser nogle fundamentalt forskellige spørgsmål til værkerne, og selvom de perspektiver, jeg finder interessante, oftest åbnes inden for en avantgardekontekst, mener jeg, at det er helt nødvendigt, at lade de to andre komplicere denne. Det er således min ambition at anvende alle tre diskurser til at informere hans praksis, og dermed også give plads til de selvmodsigende aspekter. Jeg vil tilstræbe en kombination af værknære, delvist formelle analyser af både malerier og tekster, med både biografiske perspektiver og et fokus på de politiske, sociale og teoretiske kontekster som en avantgardeteoretisk og postmoderne diskurs tilbyder. Jeg lægger mig i denne henseende især i forlængelse af Karen Kurczynskis forskning.³¹

I sin afhandling *Beyond Expressionism: Asger Jorn and the European Avant-Garde, 1941-1961* koncentrerer Kurczynski sin analyse om begreberne avantgarde, myte og ekspressionisme og sætter Jorns praksis op overfor den samtidige New York'er skole. I hendes gennemgribende nytænkning af Jorn er der dog (ligesom i den øvrige avantgarde-diskurs) en tendens til at fremhæve de mest radikale aspekter af Jorns virke (og dem der står i modsætning til den amerikanske abstrakte ekspressionisme), hvorved noget af dobbeltheden mellem hans "radikalitet" og "konservatisme" bliver udjævnet: Det kollaborative element kommer således til at overskygge den lige så udprægede og ofte hensynsløse kunstneriske selvhævdelse Jorn også rummede;³² de inkluderende, in-

³¹ Kurczynskis ph.d. afhandling er lige udkommet i september 2014. Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-garde Won't Give Up* (Ashgate Pub Co, 2014). Pga. udgivelsestidspunktet har jeg kun haft mulighed for at forholde mig til den upublicerede udgave.

³² Jorn mente sig fx berettiget til at korrigerede Cobra-gruppens fælles udsmykning af loftet i Bregnerødhytten i 1949 efter de andres bortrejse (ifølge Ruth Baurmeister i samtale med undertegnede), ligesom

ternationale, ikke-nationalistiske elementer accentueres frem for de aggressive og til tider chauvinistiske; hans kritik af det ekspressive betones fremfor den anvendelse af ekspressiv retorik, man også kan finde i hans tekster; og den politiske kritik og radikalisme fremhæves fremfor fx hans mere konservative afvisning af happenings og performances af bl.a. Niki de Saint Phalle, Jørgen Nash og Jens Jørgen Thorsen.³³ De "konservative" træk bliver retfærdigvis nævnt, men nedtonet af hensyn til den overordnede hensigt, der er at genintroducere Jorn, som den radikale kunstner han (også) er i en international kunstvidenskabelig sammenhæng. Kurczynski er selv bevidt om tendensen og bemærker: "the danger of my approach is its unavoidable contribution to the heightened status of the concept of the avant-garde as significant for its own sake".³⁴

På baggrund af Kurczynskis nødvendig opskrivning og opdatering af Jorns position mener jeg, at det er nødvendigt med en yderligere nuancering. Min intention i denne afhandling er at bringe tre konstruktioner af Jorn i spil i forhold til afhandlingens tre centrale emner køn, populærkultur og det materielle – problematikker som modernismen, avantgarden og postmodernismen alle specifikt er blevet defineret i forhold til. Således er modernismen især i de seneste årtiers kunsthistoriske tilbageblik i stor stil blevet defineret som patriarkalsk, mens den postmoderne kunst ofte beskrives som feminin eller feministisk. Avantgarden bliver ofte betragtet som en overgangsform, hvor kønsforskelle begynder at blive udfordret og sat i spil.³⁵ Populærkulturen er blevet sat op som en direkte modpol til den modernistiske kunst, mens det har været en hovedsag for både avantgarden og postmodernismen – om end på forskellig vis – at nedbryde barrieren mellem kunstens finkultur og populærkulturen. Som et lidt mere uhåndterbart og diverst begreb figurerer materialiteten også som noget, de tre positioner definerer sig forskelligt i forhold til. Mens mange modernistiske retninger fremhæver de materielle og formelle aspekter af kunstobjektet i en autonom l'art pour l'art-position og understreger den sanseligheden tilegnelse af værket (evt. som adgang til en metafysiske dimension), flytter avantgarderne oftest fokus til værkets direkte forbinden sig med eller

han uden blusel reviderede Jørgen Nash's manuskripter og først fortalte det efter trykning, (udateret brev til Nash i Nash-arkivet på Det Kongelige Bibliotek).

³³ Jorn, "Ting og sager. Et forsøg i sammenlignende vandalisme" i *Paletten*, (1967, årg. 28, nr.1), p. 6-7 og Jorn, "Kunst og ordrer - Om forræderi, reproduktionens mængdevirkning og den store kunstneriske masseeffekt" i *Politiken* d. 21.8.1964, up.

³⁴ Karen Kurczynski, op. cit. p. 52.

³⁵ Se fx Craig Owens, "The Discourse of Others", i *Beyond recognition: representation, Power and culture* (University of California Press, 1992); Andreas Huyssen, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other", i *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (opr. 1986) (Palgrave Macmillan press, 2002).

indgriben i den materielle, sociale virkelighed. De postmoderne – eller samtidskunstneriske – praksisser har dels været præget af en konceptuel, anti-materiel tendens og dels en praksis, der forsøger at forene det diskursive med en ekstrem materialitet i fx performativt maleri, kropskunst osv. De kunstneriske diskurser, man betragter Jorns værk med, har således også stor betydning for, hvilken rolle de tre begreber køn, materie og populærkultur vurderes at spille i hans værk.

Der foregår – især i skrivende stund omkring 100årsdagen for hans fødsel – en kamp om retten til at fortolke Jorn; om ejerskabet over ”den sande” udlægning af hans produktion. Men denne ret er ikke forbeholdt de enkelte kunsthistoriske, arkæologiske, arkitekturhistoriske, filosofiske, naturvidenskabelige, populære eller teoretiske fortolkere – de mange lægmands-Jorn-entusiaster som har alverdens faglige, æstetiske, politiske eller personlige grunde til at interessere sig for ham, gør det tydeligt at han, ud over at være blevet central for forskning i efterkrigstidens europæiske kunst, også er blevet folkeeje.

Metodiske overvejelser. Forførelse og modstand

I 1960 publicerede Jorns situationist-kollega Michèle Bernstein en tekst, der med henvisninger til westerns og science fiction og illustrationer fra Bayeux-tapetet og diverse tegneserier, beskrev ham som en revolutionær kunstnerisk befrier, som taget ud af en heltemyte eller et superhelteblad. Hun afsluttede artiklen med ved siden af sit navn at indsætte en lille collage med et fotografi af sig selv i badedragt med en påklistret taleboble, der erklærer ”I like Asger”.³⁶ [fig.4] Billedet er en på en gang oprigtig og humoristisk kærlighedserklæring til Jorn som kunstner og bringer tematikker på banen, der er relevante at overveje i forbindelse med min egen tilgang til fænomenet Asger Jorn. Bernsteins tekst præsenterer en kvindelig skribent, der analyserer og vurderer den mandlige kunstners værk med en form for attrå, der med den amerikanske kunsthistoriker Amelia Jones begreb kan beskrives som et ”analytisk begær” – en lyst til at beskrive og bemestre værket intellektuelt og samtidig en lyst til at lade kunstneren forføre sig med sit værk.³⁷ Med sit billede karikerer Bernstein denne begærsfunktion og lægger en ironisk distance til den. Samtidig med at hun fremhæver Jorns position som en væsent-

³⁶ Michèle Bernstein, ”Le Long Voyage” i *Le Long Voyage* (Paris: Bibliothèque d’Alexandrie, 1960) u.p. Collage af Guy Debord.

³⁷ Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge University Press, 1994).

lig kunstner, stjæler hun så at sige også sig selv ind billedet og situerer sig tydeligt som kvinde og som situationistisk kunstner (for hvem brugen af fotografier – særligt af halvnøgne kvinder – med talebobler er typisk) og tydeliggør dermed sin tekst som en legende og subjektiv konstruktion af en kunstnerhelt. Kunstnere har altid brug for en sådan anden, fortolkeren, til at validere sig som et sammenhængende subjekt og som en meningsfuld, som i dette tilfælde ”maskulin”, kunstner. Billedet fungerer for mig både som en påmindelse om de indbyggede mekanismer og faldgruber, der er ved at skrive en kunstnermonografi, om at være bevidst om sin analytiske tilgang, som i mit tilfælde også indebærer en kønsdimension og om at gøre plads til de humoristiske, legende og subjektive tilgange til værkerne.

Den store samling af værker og arkivalier på Museum Jorn, som for en stor del er skænket af kunstneren selv, er en af hovedkilderne i denne afhandling (ved siden af arkiver på SMK, Galerie Birch, Det kongelige Bibliotek (Jørgen Nashs arkiv) hos Troels Jorn foruden enkelte arkivalier fra Lawrence Alloway-arkivet). Museum Jorns arkiv rummer upublicerede manuskripter, forarbejder og udkast til publikationer, notesbøger, tryksager indsamlet af Jorn, lydoptagelser, fotografier, private papirer samt en omfattende korrespondance med kunstnere og andre aktører i såvel kunstens verden som den politiske og videnskabelige. Herudover huser museet Jorns private bibliotek overført fra hans atelier i Colombre, samt en samling af over 25.000 fotografier, som Jorn ansatte bl.a. den franske fotograf Gerard Franceschi til at tage i forbindelse med det Skandinaviske Institut for Sammenlignende Vandalisme. I dag forekommer Jorns opbygning og anvendelse af dette arkiv som en del af sin kunstneriske praksis mindst lige så interessant som de arkæologiske resultater. Museets arkiver kan, netop på grund af omfanget, siges at vække en appetit efter at vide alt om kunstneren; det afføder en forestilling om, at det er muligt at konstruere en fuldstændig og ”sand” udgave af kunstnersubjektet. Personligt kan jeg heller ikke sige mig fri for dette analytiske begær efter at lade mig forføre af Jorns værker og tekster eller for at efterstræbe utopien om en ultimativt meningsfuld udlægning af hans praksis. Jeg blev født det år, Jorn døde, og selve dette fravær af tidsmæssigt overlap indlejrer en grundlæggende afstand eller fravær i alle analyserne, som på den ene side muliggør en mere kritisk og historisk kontekstualiserende tilgang, men på den anden forstærker fornemmelsen af at ”komme tættere på” kunstneren gennem arkivalierne. Om denne drift, der har præget kunsthistoriens konstruktion af

oeuvre omkring et stabilt, sammenhængende kunstner-subjekt, har Michel Foucault bemærket:

”Governing this function is the belief that there must be – at a particular level of an author's thought, of his conscious or unconscious desire – a point where contradictions are resolved, where the incompatible elements can be shown to relate to one another or to cohere around a fundamental and originating contradiction. Finally, the author is a particular source of expression who, in more or less finished forms, is manifested equally well, and with similar validity, in a text, in letters, fragments, drafts, and so forth”.³⁸

Kunstnerfiguren skal altså forstås som en konstruktion, der tjener til at skabe en naturlig sammenhæng i et diffust og diverst materiale. For at imødegå denne automatiske funktion er det væsentligt at erindre, at Jorn-arkivet består af fragmenterede udsagn, der fungerer på forskellige diskursive niveauer. Færdige manuskripter fra forskellige perioder, dagbogsnotater og spøgefulde hilsner på et postkort relaterer til Jorns navn på forskellige måder og har forskellig status. Nogle indgår som en del af værket og andre en af dets kontekst, mens atter andre kan opfattes som både-og. Flere er i øvrigt indbyrdes modsigende. De giver ikke et sammenhængende billede af Jorn – ikke engang et samlet billede med huller. På samme måde giver hans bibliotek heller ikke et fuldstændigt overblik over hans samlede litterære og teoretiske horisont. Nogle af de bøger, der står her, har han ikke læst, og andre som han har læst, er her ikke. Selv hvis alle bøgerne var tilgængelige, er det umuligt at vide, præcis hvilken rolle de spillede for hans tænkning og hvornår, selvom hans mange understregninger og randnoter kan hjælpe. I min brug af arkivet og biblioteket forsøger jeg være bevidst om disse omstændigheder og den forføriske orden, de indstifter.

Mit undersøgelsesfelt er derfor ikke alene det unikke subjekt Jorn, men i lige så høj grad de Jorn-figurer, som de forskellige diskurser – inklusive hans egen – konstruerer. At jeg ikke ønsker at placere Jorn som værkets altforklarende oprindelse og ultimative signifié betyder ikke, at han ikke optræder som en af flere funktioner i forholdet mellem værk og kontekst. Hans offentlige mytologi og biografiske omstændigheder vil således indgå, som én af værkernes mange betydningshorisonter og produktionsbetingelser. Jeg har lagt vægt på at inddrage både upublicerede tekster, posthumt udgivet materiale og publicerede værker – teoretiske tekster såvel som kunstnerbøger. Tilsvarende på billedsiden har jeg inddraget både kendte og mindre værker samt portrætfotografier. Det har dog ikke været en ambition i sig selv at behandle alle de medier, han

³⁸ Michel Foucault, ”What Is an Author?” (1969) i Donald F. Bouchard (red.), *Language, Counter-memory, Practice* (Cornell University Press, 1977), p. 128.

arbejdede i, og når tekster og malerier således fylder mere end hans skulpturer, rumudsmykninger og grafiske værker, er det et spørgsmål om praktisk begrænsning snarere end mediehierarki.

Jorns skrifter er hverken skønlitteratur eller decideret faglitteratur i klassisk forstand, selvom de henter formelle træk begge steder fra, og deres forbindelser forgrener sig til mange forskellige diskurser – æstetiske, politiske, semiotiske, filosofiske, naturvidenskabelige, kønsteoretiske og patafysiske. Eftersom han hverken kæler for sproget på poetisk vis eller i form af akademisk præcision, men ynder blandformer og sammenstød mellem forskellige diskurser, har jeg i min læsning fundet det mest produktivt at læse på tværs af kilder og kildetyper, fremfor at foretage klassiske litteraturanalytisk nærlæsninger. Min tilgang er således inspireret af diskursanalysen, og jeg inddrager dels Jorn-tekster af meget forskellig karakter – såsom manifester, polemiske indlæg, breve, teoretiske tekster – og dels læser jeg dem sammen med andre skribenter som fx Elsa Gress, Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Lawrence Alloway, Niels Bohr, Karen Bard m.fl.

Afhandlingen er skrevet parallelt med, at jeg som en del af mit ph.d. projekt i samarbejde med og under kyndig ledelse af Dorthe Aagesen har kurateret den retrospektive udstilling *Asger Jorn Rastløs rebel* på Statens Museum for Kunst. Udstillingen blev tæt koordineret med Museum Jorns udstilling *Jorn expo – Kunst er fest*, som fokuserede på Jorns inspirationer fra og samarbejder med andre kunstnere. De to udstillinger var tænkt som komplementære, idet den ene understregede de gennemgående tematikker og subjektive fortolkninger i Jorns eget værk og den anden det kollaborative aspekt – to aspekter der var lige væsentlige i hans praksis. Min tilknytning til den retrospektive udstilling har været en medvirkende årsag til at afhandlingen er udformet som en monografisk behandling af kunstnerens værk, som dog lejlighedsvis inddrager andre kunstnere (ligesom arbejdet med afhandlingen omvendt har influeret på udstillingens medie- og værkudvalg og tematiske sektioner).³⁹

Monografien har i sin form en tendens til at understrege de stærkeste og mest radikale dele af kunstnerens praksis og rummer dermed en vis indbygget fare for med eller imod hensigten at understøtte forestillingen om den geniale ener – en forestilling

³⁹ Afhandlingen trækker på artikler, jeg har udgivet under ph.d.forløbet. Afsnittet ”Situationistisk begær” har baggrund i artiklen ”Masculine Resistance. Expressions and Experiences of Gender in the Work of Asger Jorn” i *October* nr. 141, (MIT Press 2012), pp. 133–154. Afsnittet ”Modifikationer og disfigurationer” trækker på ”The Shock of the Old” i Teresa Østergaard Pedersen (red.), *Hvad Skovsøen gemte* (Museum Jorn, 2011), pp. 20–36. Kapitlet ”Materie og populærkultur” hviler på min artikel ”Folkekunst, science fiction og malerisk materie” i Dorthe Aagesen (red.), *Asger Jorn. Rastløs Rebel* (SMK, 2014).

Jorn selv i sine tekster og med kollektive arbejdsformer forsøgte at underminere, selvom han også ofte selv agerede som en sådan. Hans kunstneriske og teoretiske arbejde har som et erklæret mål at formulere en ny socio-æstetisk livsopfattelse, og hans omfattende teoretiske referenceapparat resulterer ofte i, at receptionen og analyserne suges ind i hans eget betydningsunivers.⁴⁰ Hans ukonventionelle teorier og kunstneriske undvigemanøvrer forfører således ofte fortolkeren til at adoptere hans selvforståelse og begrebsapparat, således at hans teori bliver både genstandsfelt og rationale. I en bestræbelse på at anerkende relevansen af Jorns egen teori men imødegå total forførelse er det min ambition at vise både Jorns nytænkende arbejde og de mere konservative eller problematiske aspekter af hans praksis og supplere hans egne teorikomplekser med teoretiske begreber, som udvider eller ligger hinsides hans egen forståelseshorisont. Jeg tager således udgangspunkt i emner og teorier, der var centrale for Jorn, men forsøger at bringe en nutidig vinkel på disse ind i analyserne. Jeg ønsker dermed at følge nogle af de betydningslinjer, der åbner sig fra hans værk, omkring køn, populærkultur og materie, og således uddybe og udvide forståelsesrammerne. Ved at understrege de forskellige konstruktioner af Jorn, er det mit sigte at markere en analytisk distance til ideen om kunstneren som et intentionelt individ.

De teoretiske begreber, der bringes i anvendelse, stammer mestendels fra kønsteorien og New Materialism, som begge henter inspiration fra deleuziansk teori og vil blive introduceret, hvor de bliver anvendt i analyserne, ligesom kulturelle kontekster vil blive inddraget løbende, der hvor de er væsentlige for forståelsen. Der er således ikke en decideret teoretisk del i afhandlingen og ikke én overordnet teori, men en gennemgående opmærksomhed på, at kønsideologiske omstændigheder, som både feminismen og maskulinitetsteorien har påpeget, altid er indfældet i de dominerende kunstbegreber.⁴¹ På baggrund af denne teoretiske grundindstilling fokuserer afhandlingen på tekst- og billedanalyser af Jorns værker.

Jeg forsøger i analyserne at adressere spørgsmål fra både kunsthistoriens modernistisk-formalistiske – og i begrænset omfang den biografiske – diskurs, den avantgardistisk-kritiske vinkel med fokus på politiske sociale aspekter og den ny kunsthistories teorier, som man kan betegne som postmoderne. Bestræbelsen er en vekselvirkning

⁴⁰ Se Holm op. cit. for en analyse af, hvordan størstedelen af Jorn-receptionen holder sig til de filosofiske og teoretiske rammer, Jorn selv introducerer, mens fortolkerens eget blik sjældent reflekteres.

⁴¹ Se fx Rune Gade (red.), *Maskuliniteter – køn og kunst* (Informations forlag, 2001, Studentlitteratur, 2002).

mellem næranalyser og et mere distanceret blik på værkerne og fænomenet for at analysere de kunstneriske, kønsmæssige, ideologiske og videnskabelige diskurser for hans praksis og den historiske kontekst, de opstod i.

Afhandlingens struktur

Afhandlingen er struktureret omkring 6 kapitler (hvoraf de to er indledning og afslutning), der behandler de tre tematikker køn, populærkultur og materie. Kapitel 2, 3 og 4 behandler hovedsageligt kønsaspektet og kapitel 5 materie og populærkultur. Efter som der er tale om sammenvævede problematikker vil diskussioner omkring Jorns materialistiske tænkning og syn på populærkulturen dog løbende flette sig ind i de første kapitler. Desuden er flere af de problematikker og teorier, der diskuteres her, grundlæggende for hele hans tænkning og praksis og lægger således også en grund for kapitel 5. Både kønstatistikken og problematikkerne om materie og populærkultur indledes med en diskussion af Jorn-forskningens hidtidige håndtering af dette felt.

Selvom afhandlingen i hovedtræk følger en kronologisk linje, vil der dels være tidsspring på tværs af afsnittene, og dels vil jeg ind imellem gribe tilbage til nogle af de tidligere forudsætninger for Jorns praksis i de to tiår – 1950erne og 60erne – der er afhandlingens fokus. Bagerst er vedlagt en kortfattet tidslinje (bilag 1), der kan give et hurtigt overblik over de personer, begivenheder, grupperinger og steder, der løbende udgør rammebetingelserne for Jorns arbejde. Desuden er der en fortegnelse over nogle få ofte benyttede forkortelser (bilag 2), en litteraturliste (bilag 3) og et billedappendiks med illustrationer (bilag 4). Jeg har valgt at inkludere et ekstensivt udvalg af illustrationer, fordi Jorn i høj grad fører en visuel argumentation, som man, for at kunne formidle, må vise et bredt udvalg af.

Indledningen skal med sine fire underafsnit klargøre de tematiske, metodisk-teoretiske og periodemæssige rammer for afhandlingens undersøgelser. Kapitel 2 ”Køn og Kunst. Baggrund” diskuterer den hidtil ”kønsløse” reception af Jorn, samt hvorfor jeg mener, et kønnet blik er væsentligt. Desuden diskuteres den politiske kønsdebat i tiden, som Jorn stiftede bekendtskab med først gennem det venstreorienterede miljø i 1930erne i Danmark og siden gennem mødet med kvindebevægelsen i form af debatter og teoretiske tekster. Kapitel 3. ”Tekster. Maskulinitet og kællingesnak” er kronologisk opbygget og tager udgangspunkt først i Jorns tekster fra slutningen af 1940erne og starten af 1950erne og fokuserer på hans kønstænkning, der udsprang af en dialektisk material-

stisk tænkning, som han siden kritiserede og modificerede. Kapitlet argumenterer for, at kønsforskel og de dertil knyttede værdier fungerede som en konstant betydningsgenerator for hans arbejde. Kønstematikken lå dels som en subtekst i mange af hans tekster, og dels fik den en direkte, centrale diskussionspartner i forfatteren og feministen Elsa Gress. Debatten med Gress i 1964 og Jorns bog *Alfa og omega* skrevet samme år er omdrejningspunktet for dette kapitel. Som en figur, der forholdt sig til både feministisk teori og til Jorns produktion og specifikt til hans rolle som mandlig kunstner vil Gress blive trukket frem som en central stemme i denne del af afhandlingen, og hendes position vil blive inddraget som afklaring for Jorns. Desuden vil senere feministiske teorier blive inddraget til perspektivering især i forhold til kapitlets sidste afsnit, der udfolder mulige kønsmæssige fortolkninger af selve Jorns skriveform.

På baggrund af den teoretisk-tekstlige behandling af kønstematikken, vil jeg i kapitel 4. "Billeder. Køn og populærkultur" undersøge kønsimplikationerne i Jorns billedkunstneriske produktion med udgangspunkt i en række værkanalyser. Kønsimplikationerne i Jorns kunst diskuteres i forhold til forskellige motiviske tematikker i hans værker, der behandler kønsrelationer og kønnede subjekt positioner; i forhold til især situationisternes formulering af begærets fremmedgørelse i konsumsamfundet; i relation til de kønnede diskurser om maleri, spontanitet og ekspressionisme som Jørn og hans reception opererede med og endelig i forhold til Jorns dobbelttydige forhold til den typiske maskuline kunstnerrolle.

Det er vigtigt at understrege, at selvom Jorns teoretiske tekster her behandles forud for og som en baggrund for forståelsen af hans billedkunst, så understregede han selv konsekvent billedet som udgangspunktet for begrebslig tænkning, både i sin egen praksis og som et særkende ved den skandinaviske kultur. Selvom han selv forsøgte at opretholde en vis afstand mellem sine tekster og sin billedkunst og betegnede sit forfatterskab som "et eneste langt forsvar for en verden, som ord ingen adgangsret har til",⁴² så betragter jeg dem som to uadskillelige sider af hans praksis. Jorns modernistisk prægede retorik om medieadskillelse var et forsøg på at strukturere en praksis, der i høj grad var præget af samspil mellem en malerisk, en socialt aktivistisk og en teoretisk front. Selvom han påpegede, at "en kunstner er færdig som nyskabende faktor, ligeså snart han har fastlagt sine principper, og er færdig som social aktualitet, så snart han har offentliggjort

⁴² Asger Jørn, "Jeg hader mine billeder", interview ved Gunnar Jespersen i *Berlingske Tidende*, 2. marts, 1969.

sine principper, i forhold til hvilke hans produktion så forklares”,⁴³ så valgte han på avantgardistisk vis at sætte kunsten på spil, idet dette spil i sig selv ”også er en måde at manifeste sig på som kunstner”.⁴⁴ Dette spil mellem billeder, ord og socialitet i hans kunst er et eksempel på, hvordan han opererede med både modernistiske, avantgardistiske og (proto)postmoderne diskurser. Når jeg har valgt i udgangspunktet at adskille tekst- og billedanalyser, er det af rent strukturelle årsager for at gøre afhandlingen mere overskuelig – omvendt betragter jeg udstillingen *Asger Jorn: Rastløs Rebel* som en fremstillingsform baseret på den billedlige argumentation, hvor opgaven var at få det diskursive element inkorporeret på en måde, der fungerede visuelt og rumligt. [fig.5]

Kapitel 5. ”Materie og Populærkultur” diskuterer, hvordan Jorns materielle kunstopfattelse informeres både af politisk og filosofisk tænkning og ikke mindst af den nyeste videnskabelige forskning i materiens mindste bestanddele. Kapitlet argumenterer for, at hans kunstneriske materieopfattelse, som var et modsvar til filosofien og videnskaben, samtidig er forankret i populærkulturen. Særligt fokuserer jeg på, hvordan atomforskningens ændring af relationen mellem materie og bevidsthed behandles både i kunstens materielle eksperimenter og i populærkulturelle genrer som science fiction, og hvordan Jorn kombinerer disse elementer i sin kunstneriske og teoretiske produktion.

Mens Elsa Gress optræder som Jorns gennemgående dialogpartner i forhold til kønsdiskussionen, er kunstkritikeren Lawrence Alloway central i forhold til Jorns diskussion af populærkulturens rolle, mens filosofen Gaston Bachelard og (indirekte) atomfysikeren Niels Bohr er centrale referencepunkter i diskussionen om materiens betydning.

Introduktion til periode og problemfelter

Som nævnt i indledningen er både kunsthistoriens reception af Jorn og hans eget kunstopfattelse præget af grundlæggende forskellige kunstsyn. Dette afsnit skal uddybe, hvordan især de modernistiske og de avantgardistiske diskurser omkring 1950'erne og 60'ernes kunst mere præcist kan defineres, og hvordan de udspiller sig i forhold til Jorns praksis – både i receptionen og i hans egen optik. Eftersom de postmoderne indfaldsvinkler kun retter sig mod enkelte aspekter af hans praksis og desuden ofte bygger videre på opfattelse af den som neoavantgarde, vil jeg sætte denne diskurs i parentes i dette

⁴³ Asger Jorn, *Naturens Orden. De Divisione Naturae.*, Meddelelse nr. 1 fra Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme (Borgens forlag, 1962), p. 7.

⁴⁴ Ibid.

afsnit, som tillige skal fungere som en periodemæssig indramning af de tre tematikker, afhandlingen undersøger.

I 1949, samme år som USSR detonerede den første atombombe og NATO blev etableret, udkom tre publikationer, som på hver deres måde indvarslede nogle af de følgende to årtiers centrale kulturelle dagsordener, der også blev retningsgivende for Asger Jorns produktion. Simone de Beauvoir publicerede *Le Deuxième Sexe* (Det andet køn), som skulle blive et hovedværk i den filosofiske feminisme. Heri demonstrerede hun, hvordan filosofiens behandling af det maskuline subjekt som det Ene og kvinde-kønnet som det Andet medførte, at begreber og tankegange, der blev præsenteret som universelt menneskelige, i virkeligheden var udtryk for en maskulint kønnet verdensopfattelse. Bogen blev startskuddet til flere generationers feministiske teori, der sammen med post-strukturalistiske og postmoderne strategier kom til at rokke grundlæggende ved mange af modernismens normative forestillinger, strukturerende begreber og teoretiske principper. Jorn læste *Det andet køn* (og i øvrigt også antropologen Margaret Meads *Male and Female*, som udkom samme år) og diskuterede i adskillige tekster de kønnede opfattelse af både kunstneriske og samfundsmæssige spørgsmål og værdier.

George Orwell udgav sin science fiction-roman *Nineteen Eighty-Four* (1984), der skildrede et fremtidssamfund behersket af tre kæmpende superstater. Deres ideologier er stort set ens, men befolkningerne bringes til at foragte hinandens verdenssyn bl.a. ved hjælp af indoktrinerende populærkultur, produceret for at stoppe folk i at tænke kritisk. Med sin hudfletning af tidens tendenser til totalitarisme og overvågningssamfund forener romanen politisk filosofi og kritik af massekulturen i en form, der samtidig benytter og fordrejer populærkulturens science fiction-visioner. Jorn, som var optaget af science fiction-genren, og søgte ligeledes at forene billedkraften i dens folkelige fantasier med radikal politisk kritik, og hans forkærlighed for populærkultur smittede af på hans maleri. Samtidig kritiserede han med sine situationistiske fordrejninger af det moderne ”Skuespilssamfunds” billeder også den kommercielle udnyttelse af populærkulturen. Orwells Big Brother-samfund forudskikker på flere punkter situationisternes beskrivelse af et ”Skuepilssamfund”, hvor relationer mellem mennesker medieres af billeder, som passiviserer folk og gør dem til tilskuere frem for deltagere i samfundet.⁴⁵

⁴⁵ Guy Debord, *La Société du spectacle* (Buchet-Chastel, 1967).

Endelig udkom Niels Bohrs artikel ”Discussions with Einstein on Epistemological Problems in Atomic Physics” (Erkendelsesteoretiske Problemer i Atomfysikken)⁴⁶, hvor han på baggrund af disse filosofisk-videnskabelige diskussioner beskriver, hvordan den moderne kvantefysik grundlæggende ændrer vores opfattelse af materien og på relationen mellem det menneskelige subjekt og det fysiske objekt. Han fastslår her, at materiens opførsel er principielt uforudsigelig og ændres, alt efter hvordan vi betragter den. Jorn fandt stor inspiration i Bohrs tekster og lagde bl.a. dem og Bachelards filosofi til grund for en teoretisk og praktisk kunstnerisk udforskning af materien, og hvordan den former bevidstheden.

I 1950erne og 60erne skulle diskussionerne om køn, populærkultur og materialitet, som de tre publikationer indikerer, blive problematikker, der pressede sig på i en efterkrigsperiode præget af både kold krig og forbrugersamfundets nye sociale strukturer. Kunstens strategier var spændt ud mellem modernistisk-autonome positioner, der ignorerede disse problematikker som uvedkommende, og avantgardistiske praksisser, der forholdt sig kritisk til dem – samt alverdens positioner derimellem. Den voksende populær- og massekultur blev fra forskellig side anklaget både for at forstærke konformismen og reproducere samfundets magtstrukturer – mest prominent af Theodor Adorno og Max Horkheimer i deres ”Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug” fra 1944⁴⁷ – og for at banalisere kunsten med sin let forståelige form, der stiller sig til rådighed for udnyttelse til propagandaformål af totalitære regimer, som Clement Greenberg argumenterede i sin artikel ”Avant-garde and Kitsch” fra 1939. Litteraturteoretiker Andreas Huyssen har således beskrevet efterkrigsperioden 1945-65 som præget af den modernistiske diskurs om ”the great divide” – dvs. splittelsen mellem finkultur og lavkultur.⁴⁸ Selvom han mener, at denne adskillelse først for alvor mener nedbrydes med postmodernismen, understreger han, at den hele tiden var under forskellige former for pres fra avantgardistiske forsøg på at overskride den. Således indoptog grupperne omkring Helhesten, Cobra og Internationale Situationniste alle populærkulturen i deres tidsskrifter og omfortolkede elementer fra den i deres kunstneriske udtryk. I sin skriftlige og billedkunstneriske produktion analyserede Jorn desuden såvel de negative som de

⁴⁶ Niels Bohr, ”Discussions with Einstein on Epistemological Problems in Atomic Physics” i Albert Einstein, *Philosopher-Scientist* (Cambridge University Press, 1949).

⁴⁷ Adorno og Horkheimers ”Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug” i *Dialektik der Aufklärung* (Quirido Verlag, 1947).

⁴⁸ Huyssen, op. cit, p. viii. Huyssen lokaliserer diskursen om The Great Divide til perioden omkring år 1900 og igen 1945-65.

positive æstetiske konsekvenser af populærkulturen og den stigende automatisering. På samme måde som med modsætningsparret finkultur-populærkulturen blev også relationen mand-kvinde og bevidsthed-materie udfordret og figureret på nye måder i løbet af perioden, som Huyssen også påpeger. Disse begrebspar er på forskellig vis blevet gennemspillet i kunstens modsætning mellem begreberne ”modernisme” og ”avantgarde”. I kunsthistorien er både finkulturen, bevidstheden og modernismen som sådan således overvejende blevet maskulint kodet, mens populærkulturen, det materielle og i nogen udstrækning avantgarden, er blevet forbundet med det feminine. For at kunne beskrive, hvordan Jorn trækker på både de modernistiske og avantgardistiske (og proto-postmoderne) diskurser i sin tilgang til problematikkerne køn, populærkultur og materie, er det nødvendigt kort at diskutere et par forskellige modernismeforståelser og avantgardeteorier i forhold til Jorns praksis.

Som bl.a. Lennart Gottlieb redegør for i sin bog *Modernisme og maleri*⁴⁹ er modernismebegrebet blevet brugt på meget forskellig vis både som temporale og kvalitative beskrivelser: Det er idehistorisk blevet brugt som et bredt epokalt begreb, der karakteriserer et bestemt paradigme; i litteraturhistorien bruges det ofte som udtryk for et særligt, kunstnerisk forhold til modernitetens sociale situation; i kunsthistorien bruges det både som udtryk for en prioritering af de kunstneriske midler, materialer og formsprog i forhold til motiv og litterært indhold og som en specifik formalistisk kritisk tradition inden for kunstteorien (eksemplificeret ved Greenberg). Oftest dækker begrebet over forskellige kombinationer af disse forståelser af modernisme. Gottlieb mener, at den tidlige modernismes danske billedkunstnere, som han beskæftiger sig med, bedst forstås ud fra deres formelle, kunstnerisk modernisering i forhold til ”traditionen” (forstået som det naturalistiske, mimetiske maleri med et illuderende billedrum). Når det for mig er meningsfuldt at beskrive Jorns praksis – der responderer på både traditionen og den tidlige modernisme – som modernistisk, er det i forhold til et bredere idehistorisk modernismebegreb. Som jeg ser det, forbandt Jorn sig med forståelsen af modernisme som en strømning, der forholdt sig til modernitetens sociale og samfundsmæssige omstændigheder; eksempelvis når han sammen med de andre kunstnere i gruppen omkring Helhesten erklærede: ”vi tilslutter os den internationale kunst i kampen for at løse de ny fælles kunstneriske og menneskelige problemer, som vor tid har fremkaldt paa basis af

⁴⁹ Lennart Gottlieb: *Modernisme og maleri, Modernismebegrebet, modernismeforskningen og det modernistiske i dansk maleri omkring 1910-30* (Aarhus Universitetsforlag 2011).

dens nye videnskabelige, psykologiske og sociale resultater”.⁵⁰ Et sådant ønske om at indgå i en kunstnerisk bevægelse for opbygning af et fælles kunstnerisk sprog efter krigen kan betragtes som en bekenden sig til en modernistisk indstilling, der med Gottliebs ord fokuserer på ”konstruktion, heling og æstetisk funktion”.⁵¹ I hele Jorns praksis ligger der en ambition om at begribe verdens kompleksitet i modeller og verdensbilleder, der tager udgangspunkt i en forestilling om et bemestrende subjekt – det er denne ambition, der kan bekrives som et udtryk for et modernistisk paradigme.

Rent formelt og stofligt kan meget af Jorns maleri også til en vis grad beskrives som modernistisk i sin prioritering af det stoflige udtryk. Den destabilisering af tegnfunktionen, der følger med en prioritering af billedets plastiske niveau, hvor udtryksformens farver, former og penselstrøg bliver arbitrær og selvstændig i forhold til det betegnede, er et træk, man kan beskrive som typisk modernistisk. Når Jorn opponerede imod modernismen, var det, hvad man efterfølgende har kaldt den Greenbergske udgave, der plæderer for en afideologiseret, æstetiseret, autonom, individualistisk kunst, der distancerer sig fra den populære kultur og den folkelige, hverdagslige brug af billeder. Denne modernisme havde, ifølge Jorn og hans kolleger i den omtalte tekst, udviklet sig til en ”intellektuel æstetisk konstruktivisme og purisme”.⁵² Periodemæssigt, filosofisk/idehistorisk og i forhold til materialebrug kan Jorns praksis således godt beskrives med en modernistisk diskurs, mens jeg vil mene, at hans opfattelse af kunstens ideologiske indhold og funktion i samfundet bedre kan beskrives ved hjælp af avantgardens diskurser. Det er væsentlig at understrege, at mens fx Gottlieb ønsker at udkrystallisere et præcist og ”fungibelt” modernismebegreb, hvormed han kan afgøre om et givent værk er modernistisk eller ej, så er det for mig ikke et spørgsmål om at definere nogle værker som modernistiske og andre som avantgardistiske, men at om at anvende disse diskurser om værkerne, i de sammenhænge, hvor de hver især kan forklare aspekter af værkerne.

Jorns relation til avantgarden er kompleks, som Karen Kurczynski i *Beyond Expressionism: Asger Jorn and the European Avant-Garde, 1941-1961* har anskueliggjort med sin udførlige analyse af hans position i forhold til de væsentligste teoretiske udlægninger af avantgarde-begrebet. Her skal kun opridses, hvad jeg betragter som de centrale

⁵⁰ Asger Jorn et.al., ”Den ny realisme” i *Høstudstillingen* (København 1945), up.

⁵¹ Gottlieb, p. 243.

⁵² Jorn et.al., ”Den ny realisme”, up.

spørgsmål som affødes af at betragte Jorns praksis i forhold til forskellige avantgarde-definitioner.

Den tyske litterat og avantgardeteoretiker Peter Bürger, der er central for avantgardeforskningen, har anført at kunsten reagerede i to tempi på de nye rammer, som efterkrigstidens nye samfundsforhold skabte.⁵³ Efter 2. verdenskrig opstod der i første omgang et behov for stabilitet og normalitet, som gav sig udtryk i opdyrkningen af modernistiske, abstrakte udtryk, der vendte blikket ind mod kunstens interne, formelle og materielle problematikker (Bürger peger på tachismen og art informel). I anden omgang opstod der dels en politisering af modernismens udtryk i forhold til den kolde krig (som fx den amerikanske regerings markedsføring af den abstrakte ekspressionisme som udtryk en liberalistisk ideologi), og dels en – ifølge Bürger mislykket – opblomstring af førkrigs-avantgardens kritik af kunstens konventioner og forsøg på at forene kunst og livspraksis. I sin indflydelsesrige *Theorie der Avantgarde* fra 1974 etablerede Bürger således dels en modsætning mellem på den ene side modernismen som fuldbyrdede den borgerlige kunsts udvikling mod en autonom kunst og på den anden side den historiske avantgarde som et brud hermed, og dels en opdeling mellem en politisk radikal historisk avantgarde og en neoavantgarde, der i sin tomme gentagelse af avantgarden kom til stik imod sin hensigt at institutionalisere avantgarden. Begge opdelinger er forestillinger, som Jorns praksis stiller spørgsmål ved, men som i høj grad har præget avantgardeteorien efterfølgende, enten som naturaliserede sandheder eller som uomgængelige udgangspunkter for en kritik.

Eksempelvis har både Benjamin Buchloh og Hal Foster (i henholdsvis 1986 og 1994) anerkendt denne præmis om et gentagelsesmotiv i avantgarden, selvom de argumenterede for en opvurdering af neoavantgarden som det prisme, hvorigennem den historiske avantgardes projekt først for alvor kan forstås og realiseres.⁵⁴ Foster fremhæver desuden neo-avantgarden for, i modsætning til den historiske avantgardes tænkning i store modsætninger, utopier og fuldstændig revolution, at arbejde med mere subtile forskydninger.

Den lineære opfattelse og adskillelse mellem en før- og efterkrigsavantgarde er derimod anstødsstenen for bl.a. den hollandske avantgardeteoretiker Hubert van der

⁵³ Peter Bürger, "Til kritikken af neo-avantgarden", i Ørum et. al. op. cit, pp. 74-84.

⁵⁴ Hal Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" i *October*, 70 (1994), pp. 5-32; Benjamin Buchloh, 'The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde' i *October* nr. 37, sommer 1986, pp. 41-52.

Berg, der forstår begrebet avantgarde som en fragmenteret, heterogen størrelse.⁵⁵ Som en konsekvens af de mange forskellige praktiske udformninger, avantgardepraksisser kan tage, foreslår han – med baggrund i Gilles Deleuze og Felix Guattaris idé om rhizomet – at betragte termen avantgarde som et rodnetværk, der forbinder kunstnere, grupper, tidskrifter, udstillinger, ismer og programmer i en fluktuerende enhed. En sådan kortlægning af avantgardistiske aktiviteter lægger således mere vægt på relationerne mellem en række fundamentalt forskellige avantgardismer end på at finde en entydig definition af avantgarde-begrebet.⁵⁶

I særdeleshed i forhold til Jorns praksis mener jeg, at en sådan forståelse af avantgarden som et bevægeligt netværk af relaterede praksisser er rammende. Dels fordi den understreger diversiteten i udtrykkene og de organisatoriske og geografiske sammenhænge på kryds og tværs mellem forskellige avantgardegrupper, og dels fordi den tilbyder en model for, hvordan nogle tråde blev kappet og først genoptaget efter krigen, mens andre løb ubrudt videre. I Danmark gjorde de forholdsvis gode, lempelige forhold under krigen for eksempel, at der her i modsætning til mange andre europæiske lande var mulighed for et aktivt avantgardemiljø både før, under og efter krigen.⁵⁷

Jorns produktion repræsenterer netop en kontinuerlig fortsættelse af avantgardistiske strategier, startende med hans forbindelse med surrealismen i Paris i slutningen af 1930'erne, hvor han bl.a. mødte Fernand Léger, André Breton, Paul Éluard og Salvador Dalí, overværede dadaistiske opførelser og fik kendskab til franske avantgardetidsskrifter.⁵⁸ I krigsårene videreførtes nogle af avantgardeaktiviteterne i Danmark i gruppen omkring tidsskriftet *Helhesten* (1941-44) – som lagde sig i forlængelse af det franske, surrealistimetidsskrift *Minotaure* (1933-39) – og gruppen annekterede surrealistiske og dadaistiske strategier, som blev kombineret med både en nordisk folketradition, konstruktiv abstraktion og et eksperimenterende, spontant maleri – men også den mere traditionelle kunst fik plads i tidsskriftet. Valget af *Helhesten* – dødsvarslet i den nordiske folketro – som gruppens symbol er et eksempel på deres bestræbelse på at yde en kunstnerisk, kulturel modstand mod nazismen, eftersom en åbenlys direkte, politisk modstand var umulig. Tidsskriftet var således et forsøg på at generobre de folkelige og mytologi-

⁵⁵ Hubert van den Berg, "Kortlægning af gamle spor af det nye. Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundredes europæiske avantgarde(r)", Ørum et. al., op. cit. pp. 19-43.

⁵⁶ Hubert van den Berg udvikler sin teori omkring den historiske avantgarde fra første halvdel af det 20. årh., men understreger at termen kun forbeholdes denne periode af praktiske, historiografiske årsager, og at det samtidig er en metaterm, der rækker ud over den historiske tradition. Ørum (red.) op.cit. pp. 27-28.

⁵⁷ Se fx Dorthe Aagesen (red.), *Avantgarde i dansk og europæisk kunst 1909-19* (SMK, København) 2002

⁵⁸ Andersen, *Ager Jorn. En biografi*, p. 51.

ske figurer, som nazismen havde annekteret og udnyttet ideologisk, bl.a. ved subversivt at forbinde dem med udtryksformer, der var dømt entartet af nazismen. Jorns artikel ”Intime Banaliteter” i 2. nummer af *Helhesten* hylder således de banale, billige, barnlige, dagligdags og populære billedudtryk som den største inspiration for kunsten.⁵⁹ Efter krigen fortsatte Jorn avantgarde-spolet med sit engagement i den franske bevægelse surrealisme-révolutionnaire (1947-48). Gruppen, som bl.a. indbefattede de franske og belgiske digtere Édouard Jaguer, Noël Arnaud og Christian Dotremont, kritiserede André Bretons surrealisme for dens æsteticisme og individualistiske eller anti-sociale psykoanalyse og ønskede i stedet at basere kunsten tydeligere på marxismens dialektiske materialisme.⁶⁰ I 1948 brød hollandske, belgiske og danske kunstnere med surrealisme-révolutionnaire og etablerede Cobra (1948-51) i en avantgardistisk vision om et ”organisk eksperimentelt samarbejde, der undgår enhver steril og dogmatisk teori”.⁶¹ Arbejdet skulle funderes i en fælles, social livspraksis, idet ”vore måder at leve, arbejde og føle på er fælles; vi forstår hinanden på det praktiske plan og nægter at lade os indrullere i nogen kunstig teoretisk enhed. Vi arbejder sammen...”.⁶² Således må man konkludere, som også Bürger anerkender, at ”avantgardistiske motiver overlevede i [...] Cobra-gruppen” i et ubrudt forløb.⁶³ Fra Cobra – og for Jorns vedkommende over den antifunktionalistiske Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste – knyttede han, Dotremont og Constant direkte forbindelse til Guy Debord og Internationale Lettriste og videre til Internationale Situationniste, som må betegnes som en af neoavantgardens centrale bevægelser. Herfra var der gennem situationisten Ralph Rumney og kritikerkuratoren Lawrence Alloway videre forbindelse til den engelske Independent Group og dens postmoderne pop- og appropriationskunst.

Jorns praksis udfordrer således teorier som Bürgers om en genopdagelse af en fortrængt avantgarde og peger på, at udviklingen lokalt og ofte i periferier som den skandinaviske kan følge andre mønstre end den centrale europæiske hovedfortælling, som den krydser ind og ud af. Når jeg i afhandlingen bruger begrebet ”avantgarde”, er det (med mindre andet er specificeret) ud fra en sådan opfattelse af begrebet ikke som én teori,

⁵⁹ Jorn, ”Intime banaliteter” i *Helhesten Tidsskrift for kunst*, København, 1941, årg. 1, nr. 2 pp. 33-38.

⁶⁰ Erklæringen ”Hvori består den surrealistisk-revolutionære bevægelses program?” Bruxelles d. 31. oktober 1947 og ”Bulletin til b.i.s.r.” (*Bulletin Interieur du Surrealisme Revolutionnaire*) underskrevet af Jorn og flere andre fra Helhesten-gruppen, Hjørnø d. 21.8.48. Begge dele i Museum Jorns arkiv.

⁶¹ Cobras manifest af Christian Dotremont (forfatter), Joseph Noiret, Karel Appel, Constant Nieuwenhuys, Corneille og Jorn (medunderskrivere): ”La cause était entendue” i *Le Petit Cobra* nr. 1, 1948. Her citeret fra *Louisiana Revy* nr. 1, årg. 7, aug. 1966, p. 19.

⁶² Ibid.

⁶³ Bürger, op. cit., p. 75.

men som en flerhed af praksisser og netværk. For analyserne af værkerne betyder dette bl.a., at de ikke forventes at indlejre sig lydefrit i alle de eksisterende avantgardeteorier. Tværtimod var Jorns praksis isprængt en række idiosynkratiske teorier og omarbejdede modernistske værdier, som gjorde hans udtryk flertydigt og bevidst ambivalent. Selv kunne han ikke tilslutte sig avantgarde-etiketten som betegnelse for kunstens selvudnævnte ypperste fortrop og erklærede:

”Jeg har aldrig rigtig troet på avantgarden. For mit indre blik ser jeg altid Gøg og Gokke i Fremmedlegionen. Da hele kompagniet gør højre om, gør de venstre om og vandrer alene ud i ørkenen. Man ser dem forsvinde ud i horisonten som to små prikker ... Det er mit billede af avantgarden, og det er ret håbløst”.⁶⁴

Det er næppe tilfældigt, at han netop beskriver avantgarden med et motiv fra en populær folkekomedie, eftersom netop afstanden til det folkelige var et af hans vigtigste forbehold overfor avantgardebegrebet. Som Kurczynski også påpeger, hans fremstilling af avantgarden ikke en social og æstetisk elite, der guider resten af befolkningen mod utopia, men tværtimod noget, der er vokset frem af en folkelig kultur og billedtradition.

På trods af sit konsistente engagement i de forskellige avantgardebevægelser, havde han altså kritiske indvendinger over for avantgardens typiske ideologiske programpunkter om politisk kritik fremfor formalisme, kollektivism, internationalisme, institutionskritik og antitraditionalisme: Han rettede typisk avantgardistiske angreb på maleriet, men hans angreb var oftest af malerisk karakter. Han insisterede både i Helhesten-gruppen, Cobra, MIBI og SI på at gå imod et individualistisk, borgerligt kunstsyn og i stedet arbejde kollektivt, og samtidig insisterede han på ”individets kunstneriske selvstændighed” og det subjektive engagement som kernen i kunsten.⁶⁵ Han opererede internationalt og var anti-nationalistisk, men det nordiske udgangspunkt var afgørende for ham. Han kritiserede surrealismen og til tider sine Cobra-kolleger for at fokusere på de formelle, æstetiske aspekter frem for politiske, men forlod Situationist-bevægelsen, da den satte de politiske mål over de kunstneriske. Selvom han var skeptisk over for officielle institutioner af enhver art, etablerede han selv både et Sammenlignende Institut for Sammenlignende Vandalisme og en grundsamling i Silkeborg Kunstmuseum – dog var SISV mere vandalistisk end akademisk og museet ikke tænkt som et monument

⁶⁴ Gunnar Jespersen, *Kunstnernes stemmer: 27 portrætter og interviews* (Louisiana, 1993), p. 59.

⁶⁵ Jorn, ”Kunst og ordrer”. u.p.

over hans egen kunst, men et levende samspil andre kunstnere.⁶⁶ Jorn betragtede kunsten som en social, politisk praksis og var lodret uenig i Greenbergs hyldest til en apolitisk modernisme og adskillelsen af avantgarde og kitsch, høj- og lavkultur, kunst og massekultur, som både Greenberg og Adorno formulerede; men samtidig lagde han ligesom Greenberg og Adorno stor vægt på kunstværkets formelle og materielle kvaliteter, og tilskrev kunsten en vis autonomi.⁶⁷ Både Jorn og Adorno beskrev kunsten som værende i et dialektisk forhold til samfundet, og det var netop det, der muliggjorde dens kritiske potentiale – kunsten havde i deres øjne en evne til fysisk at materialisere en social kritik og gøre den konkret og tilgængelig for sanserne.

Jorn kritiserede også definitionen af avantgarden som konstant fremadskridende og problematiserede den gængse binære opposition mellem progression og regression. En sådan kommer bl.a. til udtryk i Benjamin Buchlohs beskrivelse af udtjente, modernistiske udtryksformer som ikke bare ubrugelige, men direkte kontraproduktive for avantgarden: "Emptied of their historical function and meaning, they do not disappear but rather drift in history as empty vessels waiting to be filled with reactionary interests in need of cultural legitimation."⁶⁸ Jorn advarede imidlertid om, at man ved helt at forkaste traditionen risikerer at smide barnet ud med badevandet:

"Dør et symbolsprog for os, piner det os som en mare, som et tusindstemmigt orkester, der flaar i vore nerver, og river vort sind i stumper og stykker. Derfor kalkede reformationens folkene kirkerne over, og derfor river arkitekterne stukken af husene. Det er lig uden symbolsk kraft i sig. MEN PAS PAA. Der ligger et andet sprog gemt bag ved det første direkte, et sprog, der har langt større gyldighed end det første. Men dette sprog kan man ikke læse før det direkte, paatrængende, som overdøver det, og som man ikke kan abstrahere fra, er glemt. Da ser vi på det med ganske andre Øjne, vi ser noget andet i det".⁶⁹

Den kunstneriske løsning på problemet blev for Jorn – bl.a. i hans *Modifikationer* og *kunstnerbøger* – at fordreje og omfortolke det eksisterende materiale for dermed at sabotere de forslidte udtryk, men samtidig bevare og genfremkalde de dybere, underliggende værdier, som for ham er de folkelige og almenmenneskelige.

Fordrejning af eksisterende æstetisk materiale – eller *détournement* – var en central kunstnerisk strategi i Situationist-bevægelsen, som både Jorn og Debord anvendte

⁶⁶ Jorn indsamlede værker til museet fra 1953 og frem til sin død i 1973. For en beskrivelse af samlingen se Troels Andersen, *Asgers Jorns samlinger* (Silkeborg Kunstmuseum, 1982).

⁶⁷ For sammenligning mellem Jorns og Adornos kunstteori se Kurczynski op. cit. og Henrik Holm op. cit.

⁶⁸ Benjamin Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting" i *October* nr. 16, forår 1981, p. 55.

⁶⁹ Asger Jorn, "Ansigt til Ansigt" i *A5 Meningsblad for unge arkitekter*, 1, 1943, pp. 14–15.

og udviklede teoretisk. For Debord bestod den avantgardistiske bestræbelse i at producere revolutionær bevidsthed og ikke i at producere formelt eksperimenterende kunstværker – tværtimod måtte kunsten opløses i livet og kreativiteten flyttes ud i dagliglivets situationer.⁷⁰ Jorn fastholdt derimod troen på kunstværket som et frirum, hvor kritikken skulle formuleres materielt, og han fortsatte sin maleriske praksis på trods af den situationistiske kritik af maleriet som et medie, der næsten uundgåeligt blev gjort til genstand for kapitalisering og vareliggørelse på konsumsamfundets kunstmarked. Denne dobbeltposition var grunden til, at Jorn i 1961 brød med Internationale Situationniste. Det er, som også Kurczynski fremhæver, en væsentlig pointe ved Jorns bidrag til en formulering af avantgarden, at den ikke kun var teoretisk, men også formuleret gennem fysisk, materielle kunstværker, der fungerer som obstruerende og uregerlige objekter.

Jorns ambivalente position har været medvirkende til, at hans praksis både er blevet opfattet som modernistisk og som en provinsiel eller ikke helt fuldbyrdet avantgarde.⁷¹ Med de senere års teoretiske nuancering af avantgardens teori og historie kan hans position imidlertid anerkendes som en nuancering af selve modsætningsforholdet mellem en regressiv, affirmativ, apolitisk modernisme og et tilsvarende fordrejet heltebillede af avantgarden.

Jorn selv omtalte både sit eget projekt som modernisme og avantgarde alt efter, hvad der fremmede hans pointe i den konkrete sammenhæng, samtidig med at han altså også kritiserede han begge begreber. Hans brug af betegnelserne ændrede sig også efterhånden som både hans position og begrebernes gyldighed ændrede sig. I 1955 kunne han finde på at omtale sig selv som ”erklæret modernist”,⁷² mens han i 1964 mente, at det ”eksperimenterende program er i årenes løb i højere og højere grad kommet i et modsætningsforhold til modernismens metodik”,⁷³ og at ”modernismen som altomfattende samlebegreb i dag er færdig”.⁷⁴ Tilsvarende erkendte han om Bauhaus Imaginiste i 1956 at ”vor bevægelse er nået til et trin, hvor den kun kan betegnes som en avantgarde bevægelse”,⁷⁵ og beskrev også i 1964 sig selv som en del af ”fransk avant-gardisme”,⁷⁶

⁷⁰ For en analyse af SI ud fra især Debords teori se Mikkelt Bolt, *Den Sidste Avantgarde*. For en diskussion af forskellen mellem Debords og Jorns indstilling til avantgarde og SI se: Mikkelt Bolt Rasmussen og Jakobsen (red.), *Expect Anything. Fear Nothing. The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (Nebula og Autonomedia, 2011); Roberto Ohrt, ”Fin des modifications. Modsætninger og fælles-træk mellem Asger Jorn og Guy Debord”, *Asger Jorn. Rastløs Rebel* (SMK, 2014).

⁷¹ Cobra omtales som eksempel ofte som en provinsiel avantgarde (se Hubert van den Berg. op. cit.)

⁷² Jorn, ”Oplysninger” i udstillingskatalog (Kunstindustrimuseet 1955).

⁷³ Jorn, ”Kunst og ordrer”. up.

⁷⁴ Jorn, *Alfa og omega*, Meddelelse nr. 5 fra SISV, (Borgen, 1980) (skrevet 1964) p. 56.

⁷⁵ Jorn, *Om Formen*, p. 36.

mens han altså samtidig erklærede sin mistro til avantgarden. Efter situationistperioden omtalte han meget sjældent sin egen kunst som avantgarde, eftersom begrebet var blevet kommercialiseret og institutionaliseret, ikke desto mindre blev han ved med at udvikle praksisser og teorier, der kan betegnes som avantgarde. Selv gik han over til i stedet at bruge betegnelsen ”eksperimenterende” kunst, som kan ses som hans egen version af avantgardebegrebet.

I bogen *Alfa og omega* opstillede han den dialektiske modstilling ”Eksperimentel kunst kontra moderne kunst”, hvor han forbinder det første med udviklingen af nye skabende spil og det sidste med moden.⁷⁷ Den eksperimentelle kunst forstås som både forudsætningen for den moderne kunst og det, der er tilbage når denne er gået af mode – den eksperimenterende kunst betegner således den kulturelle kontinuitet (i modsætning til en gængs opfattelse af avantgarden), mens den moderne kunst står for en aktualitet. Jorn understregede, at de to gensidigt udelukker og befrugter hinanden, og at den ene tendens ikke kan ophæves til fordel for den anden. Selvom han forstod sig selv som eksponent for den eksperimentelle kunst, trak han både præmoderne elementer og elementer der traditionelt forstås som modernistiske ind i den eksperimentelle kunst. Han insisterede fx på det, han selv kalder en ”konservatisme” og ”kontinuitet”, ligesom han bliver ved med at male i en stil, der i hvert fald på overfladen var ekspressiv, selvom han ikke abonnerede på den rendyrkede, ekspressionistiske ide om maleriet som et umedieret udtryk for kunstnerens følelsesliv.

Denne brug af et udtryk, der er på vej til at blive tømt for indhold, har som nævnt fået forskere som Donald Bacigalupi og Karen Kurczynski til at betragte Jorns maleri som en form for neo-ekspressionisme der benytter pastichen til at genfortolke ekspressionismens former.⁷⁸ Mens Peter Bürger, Benjamin Buchloh, Hal Foster og Fredric Jameson⁷⁹ i 1980erne rettede en skarp kritik af postmodernens og neo-ekspressionismens pastiche og genoptagelsen af maleriet og figurationen, som tom, ukritisk og tilbageskuende, betragter Karen Kurczynski Jorns pastiche som en kritisk, ironisk form. Når man påpeger postmoderne aspekter i Jorns værker, er det således ikke nødvendigvis med en medfølgende tilskrivning af postmoderne associationer som nihilisme, relativisme og

⁷⁶ Jorn, ”Kunst og ordrer”. up.

⁷⁷ Jorn, *Alfa og omega*, p. 151.

⁷⁸ See Donald Bacigalupi, *Pretty Vacant, Neo-Expressionist Painting, Situationist Theory and Punk Rock* (University of Texas at Austin, 1993); Kurczynski op. cit.

⁷⁹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (New left Review, 1984); Buchloh, ”Figures of Authority” op. cit.; Hal Foster, ”(Post) Modern Polemics” i *Recodings* (New York, New Press, 1985), pp. 121–36.

accept af de tomme simulacre, og der er, så vidt jeg ved, ingen der har tolket Jorn som en i kernen postmoderne kunstner. Når jeg bruger termen, er det heller ikke som en identificering af Jorn med 1980ernes postmodernisme, men mere som en generel betegnelse for en teoretisk og kunstnerisk horisont, der er tidsligt og teoretisk distanceret til modernismen, og som især er kendetegnet ved en problematisering af logocentrismens vidensbegreb og en opmærksomhed på diskursens betydning fremfor en universel, rationel sandhed. Jeg bruger således begrebet mindre som en isme, end som en indikation på en nutidig tilgang til stoffet.

I bogen *Postmodernism and the engendering of Marcel Duchamp* analyserer kunsthistoriker og kønsteoretiker Amelia Jones den amerikanske kunsthistories paradoksale konstruktion af Marcel Duchamp som en "anti-maskulinistisk faderfigur" for postmodernismen. Duchamps avantgardisme og hans alter ego, Rose Sélavy (et ordspil over Eros, c'est la vie), er blevet en model for en postmodernisme, hvori feminisme og kønsteori har været centrale byggesten. Som en del af denne undersøgelse beskriver hun den rolle, som oppositionelle køns kategorier har spillet i kvalificeringen og hierarkiseringen af kulturelle praksisser lige fra "Greenberg's characterization of kitsch as debased and feminized to anti-greenbergian celebration of the postmodern text as feminine or of postmodernism as necessarily feminine".⁸⁰ Jones' historiske afdækning blottelgger, hvordan postmodernismen artikuleres som modernismens modsætning. Modernismen er således i retrospekt (siden ca. 1970) blevet defineret som maskulin, ekskluderende, formalistisk, autonom og baseret på usmidig binær logik, for at avantgarden, postmodernismen eller de begge omvendt kan fremstå som anti-maskulinistisk, feministisk, inkluderende, konceptuel, kompleks og impliceret i en sociopolitisk kontekst. Som hun påpeger, sker der nemlig ofte en sammensmeltning mellem avantgarde og postmodernismen til én samlet moddiskurs til modernismen. Således beskrives avantgarden som en forløber for og legitimering af postmodernismen, som på sin side identificeres som neo-avantgarde. Med henvisning til bl.a. Bourdieu, Huyssen og Buchloh og Craig Owens⁸¹ som alle har beskrevet, hvordan kunstdiskurserne trækker på sociale og kønnede forskelslogikker, påpeger Jones det paradoksale i, at fortalene for postmodernismen og neoavantgarden i deres iver efter at definere den som modernismens modsætning,

⁸⁰ Jones, op.cit. p. xv.

⁸¹ Huyssen, op. cit.; Owens op. cit. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Harvard University Press, 1984), p. 107.

kommer til at gentage netop den binære, oppositionelle tænkning, som modernismen kritiseres for.

De næste kapitler skal afdække, hvordan de oppositionelle køns kategorier spiller ind på Jorn-receptionen, og hvordan hans egen tænkning i høj grad former sig både omkring og imod traditionelle oppositionspar.

2. Køn og kunst. Baggrund

En kønsforskrækket værkreception

I modsætning til de sidste 30 års reception af udenlandske kunstnere som Matisse, Picasso, Pollock og de Kooning,⁸² der viser hvordan begreber som køn, maleri og modernisme er udviklet af og indviklet i hinandens definitioner, har der indtil videre – i både den modernistiske, avantgardistiske og postmodernse receptionsdiskurs, såvel i dansk som i international sammenhæng – kun været få og spredte kommentarer om kønnets relevans for Jorns værk. Inden for den modernistiske reception bemærker Guy Atkins eksempelvis i sin tre-binds oeuvrefortegnelse om Jorns modificeringer af fundne kvindeportrætter, at ”[i]n these female studies Jorn's misogynistic streak is given full expression”.⁸³ Det uddybes ikke, hvordan de adskiller sig fra de fordrejede mandspor- trætter, hvorfor der skulle ligge et decideret kvindehad til grund, eller hvordan denne misogyni ellers kom til udtryk i hans arbejde. Lignende antydninger optræder i Troels Andersens biografi, men på trods af Jorns vedholdende tematisering af erotik, begær, seksualitet og kønnede modsætningspar bliver kønsimplikationerne begge steder anset for uvedkommende.

Ikke desto mindre har retorikken i den bredere, biografisk orienterede del af Jorn- litteraturen ofte formet sig omkring den modernistiske ide om det karismatiske kunst- nergeni og hans potente virkelyst. Ulla Andersens biografi *Buttadeo* fra 1998 er en af de få bøger, der adresserer spørgsmålet om køn, men udelukkende som et portræt af man- den Asger Jorn. Heri fremstilles han som en selvbevidst maskulin og kompromisløs kunstner, der ”med den største selvfølgelighed satte sig selv i centrum og forventede at andre ydede ham tjenester langt ud over det rimelige”, samtidig med at han ”var villig til at ofre såvel kvinder som børn”⁸⁴ for sin kunst. Jorns teoretiske tekster og deres køns- perspektiv nævnes ikke, og i det begrænsede omfang hans malerier inddrages, er det ud fra grundantagelsen: ”Billederne var som altid et spejl af hans personlige liv”.⁸⁵ Samme psykologisk-biografiske vinkel forenes med en formalistisk beskrivende tilgang af Mi- chael Tvermoes, der beskriver de erotiske akvareller i Jorns såkaldte Didaska-serie som

⁸² Se fx Marcia Brennan, *Modernism's Masculine Subjects. Matisse, the New York School, and Post- Painterly Abstraction* (MIT Press, 2004). Steven Naifeh & Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (Clarkson N. Potter, 1989), Norma Broud & Mary D. Garrard (red.), *The Expanding Dis- course: feminism and Art History*, (Westview press, 1992) m.fl.

⁸³ Atkins, *The Crusial Years*, p. 67.

⁸⁴ Ulla Andersen, *Buttadeo: En Biografi Om Maleren Asger Jorn* (L&R Fakta, 1998) pp. 14-15. Som det beskrives i bogen har både Jorns familie og samarbejdspartnere bemærket hans rolle som typisk patriark.

⁸⁵ Ibid, p. 160.

”den bedste indgang til at forstå Jorn og hans kunst”,⁸⁶ eftersom den ifølge Tvermoes giver en direkte adgang til kunstnerens kærligheds- og følelsesliv, hvilket han betragter som kunstens direkte, ekspressive drivkraft. Til grund for begge disse bøger ligger en udtalt freudiansk retorik om kunst som sublimering af det maskuline begær. Det samme gælder både skuespillet *Buttadeo*, der blev opført i 2004 på baggrund af bogen⁸⁷ og dokumentarfilmen *Man siger ikke nej til Asger* fra 2014,⁸⁸ der begge fokuserer på Jorns private kærlighedsliv som den eneste motiverende faktor bag og forklaring på hele hans produktion. I disse biografier præsenteres mange af de kvinder, Jorn havde kortere eller længerevarende forhold til – hans første kone Kirsten Lyngborg (1932-1949), Else Rasmussen (1933), forfatteren Guenia Katz Rajchmann (1936-37, og sporadisk 1956 og frem), kunstsamlere Elna Fonnesbech-Sandberg (1941-42), børnehavepædagogen Kirsten Gad (1944/45), hans anden kone Matie Maatje van Domselaer (1947-70), som tidligere havde været gift med Constant, væveren Paola Faïmali (1958), kunstneren Jacqueline de Jong (1958-68 og hans sidste kone Nana Enzensberger (1969-73). Disse relationer har givetvis haft en betydning for både de konkrete rammer for hans praksis, specifikke motiver og opfattelse af kønsrollerne, og den biografiske indgangsvinkel til kønsspørgsmålet kan således være både legitim og relevant. Når den imidlertid bruges ureflekteret som den eneste vinkel, er den efter min mening både begrænsende og misvisende i sin eksklusion af den politiske, sociale og teoretiske kritik i Jorns praksis.

Selvom den nyere forskningsbaserede Jorn-litteratur har udskiftet den biografiske tilgang med en teoretisk og avantgardistisk vinkel, er det imidlertid også her kendetegnende, som Henrik Holm har påpeget, at ”[e]mner som køn, krop, kontrol, manipulation mv. kommer der ikke ind på”⁸⁹ – heller ikke af Holm selv. Karen Kurczynski kommenter kort i *Beyond Expressionism*, hvordan Jorn og Guy Debord i deres fælles bøger ved hjælp af pinups og reklamer antyder en kritik af de klicheprægede kønsrollemønstre i reklamebilledet og forbrugssamfundet. Kritikken er imidlertid meget lidt overbevisende, bemærker Kurczynski, dels fordi den ikke understøttes af et kønsteoretisk rammeværk i deres ellers veludviklede kritiske teori, og dels fordi billederne fastholder rekla-

⁸⁶ Michael Tvermoes, *Jorns Didaska* (Nyt nordisk forlag Arnold Busk, 1997), p. 95. Didaska er en sammentrækning af ”Dida”, som var Elna Fonnesbech-Sandbergs kælenavn og ”Aska” for Asger (Jorn).

⁸⁷ En musikforestilling i Musik & Teaterhus Silkeborg 9.-31. okt. 2004, med manuskript af Karsten Johansen og Jan Hertz som instruktør.

⁸⁸ Anna von Lowzow og Lene Borch, *Man siger ikke nej til Asger*, Nordisk Film 2014.

⁸⁹ Holm, op. cit. p. 17.

mens præsentation af kvinder som frem for alt seksualiserede.⁹⁰ Som jeg vil vise, *har* Jorn rent faktisk et kønsteoretisk rammeværk; blot er det ikke lige så progressivt som mange andre dele af hans politiske kritik og kan derfor forekomme ukonvertibel med en avantgardistisk og postmoderne vinkel.

Hvor tæt sammenhængende kønsideologiske spørgsmål er med avantgarde-spørgsmålet har idehistoriker og Jorn-kender Lars Morell givet udtryk ved at erklære: "Jeg mener slet ikke, Jorn er avantgardist. Det mener alle de her unge, kvindelige kunsthistorikere. Jeg er lodret uenig. Jorn har aldrig været avantgardist."⁹¹ I sin – i skrivende stund nyudgivne – bog, *Asger Jorns kunst*, fremfører Morell videre, at den avantgardistiske reception af Jorn fører til forfejlede og forherligende analyser af især modifikationer:

"Alt dette finder sted, fordi Jorns overmalinger er et angreb på det, som de unge kunsthistorikere sætter aller højest: feminisme og avantgardisme. De unge kunsthistorikere forguder Marcel Duchamp. De er flasket op med feministisk teori. De kan slet ikke forestille sig den mulighed, at nogen skulle angribe alt det, de selv er optaget af".⁹²

Ud over at Morell naturligvis har ret i, at Jorns egen skepsis overfor avantgardebegrebet bør tages i betragtning, vidner hans synspunkt for det første om, hvor ideologisk og penibel den fortolkningsmæssige association mellem avantgarden og feminisme kan være. Det er netop dyrkelsen af Duchamp som model for en postmodernistisk kunsthistorie, som Morell, i tråd med eksempelvis Amelia Jones, beskylder for at være ikke alene uproportional (hvilket han kunne have ret i), men også enøjet, naiv og forfejlet. For det andet vidner hans udsagn om, at kønsimplikationer i Jorns værk er et aktuelt og tydeligvis følsomt emne, og for det tredje at den igangværende diskussion af Jorns placering i forhold til avantgarden stadig ofte opfattes som et enten-eller-spørgsmål. I den anledning mener jeg, det er væsentligt at understrege, at der er forskel på, om man ønsker at afgøre, hvorvidt "Jorn var avantgarde", eller om man diskuterer, hvilke indsigter det kan give at betragte hans værker og praksis i lyset af (hans egen såvel som andres udlægning af) avantgardebegrebet, og hvilke indsigter det eventuelt

⁹⁰ Kurczynski, op. cit. p. 478.

⁹¹ Lars Morell i et interview af Henrik Broch-Lips til baggrundsartiklen "Nu skal Jorn ud af malerskabet", www.kunsten.nu 27. feb. 2014 (sidst besøgt 7.8.2014). De "kvindelige kunsthistorikere", han henviser til, må formodes at være Karen Kurczynski og undertegnede, som også begge er citeret i artiklen samt muligvis Karen Friis Herbsleb og Dorthe Aagesen. Den i øvrigt meget sobre artikel er skrevet i anledning af de to Jorn-udstillinger på Museum Jorn og SMK (arrangeret af fire af disse "kvindelige kunsthistorikere") og udgivelsen af Morells bog *Asger Jorns Kunst* (Aarhus Universitetsforlag, 2014).

⁹² Morell, *Asger Jorns Kunst*, pp. 127-128.

spærrer for. I mine øjne ”er” han hverken avantgardist, modernist eller postmodernist som sådan, men hans produktion er på forskellig vis præget af diskurser og teknikker, der knytter sig til disse troper. Ligesom Morell kritiserer ”de unge kunsthistorikere” for at gøre Jorn til eksponent for deres egen kunstindstillinger, har han dog tilsvarende i egen læsning en tendens til at identificere sig med Jorns synspunkter og forsøge at formidle hans motivationer.⁹³ Uenigheden om betydningen af Jorns værker har tydeliggjort de forskellige positioner og bragt kønsspørgsmålet i fokus. Grundtanken i denne afhandlingen er, at det er på tide med en saglig diskussion.

Hidtil er Peter Shield mig bekendt den eneste, der – om end kort – har diskuteret Jorns egne teoretiske betragtninger over kønsproblematikkerne seriøst og sobert.⁹⁴ Han sætter dem imidlertid ikke i forbindelse med Jorns billedkunstneriske produktion eller forfølger deres teoretisk forudsætninger og paralleller i samtidens tænkning. I Shields øvrige arbejde, bl.a. som oversætter af Jorns bøger, fornemmer man imidlertid et vist ubehag ved kønsspørgsmålet og en nedtoning af emnet, som formodentlig udspringer af et (forståeligt) ønske om at skåne Jorn for en aggressiv feministisk kritik, hvis motivation er kastrerende snarende end undersøgende. Eksempelvis undlader han i sin engelske oversættelse af Jorns 5 meddelelser fra Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme at inkludere *Alfa og omega*, som primært er viet Jorns tanker om kønsproblematikken, fordi den, som han skriver i forordet, ”shows signs that Jorn’s enthusiasm was running out” og ”reveals his current deep misogyny and a certain exasperation”.⁹⁵ Selvom Shield tilskriver bogen mange interessante betragtninger, mener han, at tyngden af Jorns tænkning ligger i de øvrige SISV-bøger.⁹⁶ Jeg vil imidlertid påstå, at bogens teorier om køn er lige så betegnende for og integrerede i Jorn's samlede tænkning, som hans øvrige bøger, men potentielt konfligerer med forståelsen af ham som en nytænkende, radikal kunstner. Om dette også er grunden til, at Shield i mindst ét tilfælde har udeladt en af Jorns passager med seksualiseret indhold vides ikke, men den sidste sætning i følgende citat fra Jorns *Naturens orden* mangler i Shields (i øvrigt fremragende) oversættelse af bogen: ”En filosofisk succes ville for mig være det mest pinlige og latterlige,

⁹³ Han forsøger så at sige at ”krybe ind i Jorn” for at få svar på spørgsmålene: ”Hvordan arbejder en maler? Hvordan tænker han? Hvilke erfaringer gør han undervejs?” p. 205.

⁹⁴ Shield, *Comparative Vandalism*, afsnittet ”La bête humaine” p. 182-198. Det er værd at bemærke, at afsnittets overskrift ikke tydeligt kommunikerer kønstematik.

⁹⁵ Peter Shield, *The Natural Order and Other Texts* (Ashgate, 2002), p. ix. Bogen *Ting og Polis* er heller ikke blevet oversat idet Shield vurderer, at den primært har interesse i en nordisk kontekst.

⁹⁶ Shield, *The Natural Order and Other Texts*, p. ix .

jeg kunne opnå. *Det ville være som at give en mand, der elsker kvinder, verdens flotteste voksmannequin med rigtigt hår*".⁹⁷ Muligvis er udeladelsen en simpel fejl, men citatet er ellers et både humoristisk og yderst illustrativt billede på Jorns prioritering af en sanselig, levende, lidenskabelig indstilling overfor en kunsthærdig, men livløs, filosofisk tankegang. Når man som Shield ønsker at give et retvisende billede af Jorns teori, kan kønsproblematikkerne ikke udelukkes, men samtidig eksponerer disse så at sige "bagsiden" af den modernistiske kunstnerfigur, som i hvert fald til en vis grad influerer hans forståelse af Jorn.

Alfa og omega, den bog hvori Jorn spidsformulerer sine teorier om køn, er fraværende i størstedelen af Jorn-reception, formodentlig både pga. indholdet og fordi den udkom posthumt og ikke er blevet oversat. Jorns situationist-kollega og elskerinde Jacqueline de Jong har affærdiget bogen som "en joke" fra Jorns side og i øvrigt afvist relevansen af køn for Jorns praksis.⁹⁸ Bogens filosofisk-teoretiske tankegods er imidlertid, som vi skal se, tæt sammenhængende med hans øvrige bøger, og argumentationen bevæger sig fra en tekst til en anden. Den spøgefuldhed og ironi, de Jong henviser til, er en gennemgående faktor i størstedelen af Jorns produktion. Den vaccinerer teksterne mod dogmatik og åbner samtidig for både selvmodsigelser og en stærkt polemisk retorik. Det er et grundvilkår ved hans tekster, at de behandler filosofiske, teoretiske og abstrakte problematikker i en uortodoks, usammenhængende, ironisk og uakademisk form, og det er netop denne dobbelthed, der gør dem til kunstnerisk eksperimenterende tekster. Der er således altid mulighed for blot at afvise Jorns tekster, hvilket kunsthistorien også længe har gjort.⁹⁹ Ved omvendt at tage hans teori for bogstaveligt risikerer man at

⁹⁷ Jorn, *Naturens orden*, p. 7. (min kursivering). Første del af citatet står i Shield, *The Natural Order and Other Texts*, p. 6

⁹⁸ Mundtlig kommentar til undertegnede ved Jorn-symposium på ARoS Aarhus Kunstmuseum 22. januar 2011. Selvom flere oplægsholdere ved symposiet i billedanalyser havde fremlæst "det mandlige menneske" placeret mellem en jordisk og en himmelsk kvinde" (pens. psykolog Dr. Norbert Haas), og argumenterede for, at Jorns maleri tidlige maleri forblev uforløst og "fanget i livmoderen" (kunsthistoriker Christian Malycha i oplægget "Aborted and incomplete births") afviste alle seks (mandlige) oplægsholdere en kønsteoretisk vinkel på Jorns værk som perifer og irrelevant. Hovedårsagen til denne afvisning var, som flere af deltagerne efterfølgende har forklaret, dels at de simpelthen aldrig havde overvejet en sådan vinkel og dels en antagelse af, at et fokus på køn udelukkende ville kunne tage form som et angreb på Jorn. Jeg har efterfølgende haft særdeles frugtbare dialoger med flere af deltagelsen også om læsningen af Jorn i et kønsperspektiv. Oplægsholderne var udover de nævnte: museumsdirektør Jens Erik Sørensen, idehistoriker Lars Morell, Dr. Sven Nommesen fra Herzog Anton Ulrich-Museum, free lance kurator Roberto Ohrt og museumsinspektør Kay Heimer fra Stiftung Museum Kunst Palast.

⁹⁹ Guy Atkins ville fx ikke genudgive Jorns tekster, fordi han anså dem for uforståelige og utilstrækkeligt gennearbejdede, og mente at kun de få afsnit om andre kunstnere og om Jorn selv var interessante. (Atkins, *The crucial years*, p. 124). Troels Andersen behandler kun Jorns teorier kort, og Per Hovdenakk bemærker, at han aldrig har mødt et eneste menneske, som hævder at forstå Jorns bøger eller at have læst

reducere den til en ”voksmannequin med rigtigt hår”. Frem for at dømme én bog som spøg og en anden som alvor, mener jeg, at man må bestræbe sig på læse dem med deres kunstnerisk-teoretiske dobbeltnatur for øje – således også *Alfa og omega* og de øvrige tekster, som vil være omdrejningspunkter for mine analyser i de kommende kapitler.

For at give en forståelse for disse bøgers ræsonnementer, mener jeg, det er væsentligt at forholde sig til den danske kontekst omkring kønsdebatten, Jorn trods sin internationale karriere forholdt sig til. En direkte overførsel af fx diskursen omkring kønsimplikationerne i Pollocks maleri, ville således på nogle områder ramme skævt i forhold til en europæisk og især en skandinavisk kontekst, selvom den omfattende amerikanske forskning i kønsproblematikker i efterkrigstidens kunst naturligvis på andre områder godt kan inddrages til sammenligning. For at forankre diskussionen i den kontekst, Jorns arbejde udsprang fra, er det nødvendigt at gribe tilbage og beskrive de kulturelle miljøer og debatter i 1930ernes Danmark, som blev afgørende for, at Jorn fra starten indtænkte kønsspørgsmål og politik i sine æstetiske refleksioner.

Kommunisme, køn og kunst – et samlet afsæt

Som ung seminarieelev i Silkeborg meldte Asger Oluf Jørgensen sig ind i Danmarks Kommunistiske Parti (DKP)¹⁰⁰ omkring 1930, samtidig begyndte han at male, tilskyndet af den lokale kunstner Martin Kaalund-Jørgensen. På seminariet fandt han sammen med Kirsten Lyngborg, som han giftede sig med i 1939. I 1933 debuterede han som kunstner på udstillingen ”Frie jyske malere” på Silkeborg Bibliotek, og samme år mødte han sin politiske mentor Christian Christensen. Kunst og kommunisme indtrådte således samtidig i Jorns liv, og med til en kommunistisk overbevisning hørte, ifølge Christensen, automatisk en seksualpolitisk bevidsthed. Alle tre interesser indgik i Jorns brud med det indremissionske miljø, han var opvokset i.

Christian Christensen (1882-1960) var en hovedfigur for den syndikalistiske fagforeningsbevægelse i Danmark og redaktør for bevægelsens tidsskrift *Solidaritet* fra 1911-21. Efter en fængselsdom for opfordring til revolution flyttede han fra København til Silkeborg-egnen, hvor han boede i perioden 1921-1938 og oprettede Silkeborg Mar-

dem i deres helhed (Hovdenakk, ”Myten” i *Jorn til Folket. Udvalgte værker 1935-1972*, (Nordjyllands Kunstmuseum, 1997) p. 67.

¹⁰⁰ Der er nogen usikkerhed om, hvornår Jorn præcist melde sig ind i DKP, men i et brev til kommunisten og arkitekten Edvard Heiberg skrev Jorn, at han ”som sekstenårig dreng i Silkeborg kom ind i partiet” (udateret brev fra ca. 1949, Museum Jorns arkiv). Jorn blev aldrig officielt udmeldt eller ekskluderet af DKP, men ophørte omkring 1958 med at betale kontingentet (Troels Andersen, ”Jorn and International Situationism” i *Asger Jorn Modifications* (Ronny van de Velde, 1998)).

xistisk Oplysningsforbund. Jorn blev medlem, deltog i studiekredse og fik gennem Christensen en grundlæggende indføring i politisk teori og en kritisk indstilling til alle former for autoriteter og doktrinær tænkning (inklusive kommunismens), som efterfølgende skulle præge hans grundlæggende verdenssyn og kunstopfattelse.

Christensen var en pioner inden for den seksuelle frigørelse og svangerskabsforebyggelse og skrev i 1910 det sociale kampskrift *Arbejderne og børneflokken. Hvorfor og hvorledes bør arbejderne forhindre de mange børnefødsler?* Bogen vandt en enorm udbredelse og solgte i 15.500 eksemplarer.¹⁰¹ Den består af en række agiterende, skønlitterære fortællinger om den ugifte fabriksarbejderske, barnemorderskeren og andre historier, som han havde fået kendskab til gennem sin opvækst og senere sine mange foredrag. Som den ældste i en børneflok på 11 og med en fordrukken far havde han problemet inde under huden. I sine posthumt udgivne erindringsbøger *En rabarberdreng vokser op* (1961) og *Bondeknold og rabarberdreng* (1962) beskrev han sin mors fortvivlelse over de mange børnefødsler, og skildrede desuden med stor indlevelse de prosituerede situation, og den solidaritet de også mødte fra de øvrige beboere i lejekasserne på det fattige på Nørrebro.¹⁰² Christensen argumenterede ikke alene politisk for, at en reduktion af børneflokken ville begrænse det, Marx kaldte ”reserve arméen (mængden af arbejdsløse, som gør udbuddet for stort og hindrer lønnen i at stige); han talte også for kvindernes ret til et tilfredsstillende kønsliv uden den evige angst for graviditet; i *Solidaritet* den første danske tilkendegivelse for fri abort,¹⁰³ og hos Marxistisk Oplysningsforbund i Silkeborg holdt han foredrag om børnebegrænsning. Jorn oplevede således, hvordan Christensen konsekvent inddrog det kønslige aspekt i sit politiske arbejde¹⁰⁴ – i modsætning til fx Engels og Lenin for hvem prævention og kønsproblematikker ikke var en del af den revolutionære politik, eftersom kvindernes frigørelse var et problem, som revolutionen vil løse af sig selv, og som derfor ikke særskilt skulle sættes på dagsordenen.¹⁰⁵ Jorn var bl.a. med, da Marxistisk Oplysningsforbund arrangerede en filmvisning om abortspørgsmålet og et foredrag ved lægen Jonathan Høegh von Leunbach, der

¹⁰¹ Bogen udkom i 6 oplag fra 1911 til 1923 (Keld Dalsgaard Larsen ”Christian Christensen. Agitator eller digter?” i *Arbejderhistorie* nr. 2, 1997).

¹⁰² Se omtale af Christensens seksualreformerende bøger i Therkel Stræde, ”Sex Og Syndikalisme”, i *Siden Saxo*, 2. årg., 1985, p. 25.

¹⁰³ Morten Thing, *Kommunismens Kultur. DKP og de intellektuelle 1918-1960*. 1-2. (Tiderne Skifter, 1993) p. 292. Se afsnittet ”Radikalismen og den seksuelle frigørelse”.

¹⁰⁴ Christensen holdt foredrag i 4. 3. 1928 og viste lysbilleder stillet til rådighed af Leunbach. (Andersen, *Asger Jorn. En biografi*, pp. 22-23).

¹⁰⁵ Thing op. cit.

stod i spidsen for seksualreformbevægelsen i Danmark.¹⁰⁶ Leunbach, hvis arbejde var inspireret af *Arbejderne og børneflokken*, drev klinikken ”seksualhjælpen” og stillede i 1932 op til folketinget med sin seksualreform i tilslutning til DKP.

I 1933 mødte Jorn på en international fredsløjr flere mennesker med tilknytning til seksualreformbevægelsen, deriblandt den lægestuderende Jørgen Neergaard. Gennem ham kom Jorn i kontakt med den omstridte østrigske psykoanalytiker Wilhelm Reich og kredsen omkring ham. Reich boede i Tyskland, da Hitler kom til magten i 1933, og hans bevægelse ”Deutscher Reichverband für proletarischer Sexualpolitik” (Sexpol) og hans arbejde for kvinders rettigheder, seksualundervisning, fri abort, prævention og lovliggørelse af homoseksualitet medførte angreb fra nazisterne og afbrænding af hans bøger i Berlin. Derfor immigrerede han samme år til Danmark, hvorfra han i en periode videreførte sin Sexpol-bevægelse i samarbejde med bl.a. Leunbach og Neergaard.¹⁰⁷ I forlængelse af sit arbejde på Sigmund Freuds psykoanalytiske ambulatorium for mindrebemidlede havde Reich udformet en teori, der forenede det psykoanalytiske ønske om at frigøre folk fra deres indre hæmninger med den politiske befrielse fra social undertrykkelse for derigennem at nærme sig en naturlig, oprindelig tilstand før samfundets fremmedgørelse. I 1939 flygtede Reich til USA, hvor hans teorier blev mere og mere excentriske, og han opfandt bl.a. den såkaldte orgon-akkumulator – en boks, hvori man angiveligt kunne blive opladt med seksuel energi. Albert Einstein undersøgte og afviste dens effekt, hvorefter den blev forbudt. Da Reich ikke respekterede forbuddet, blev han idømt to års fængsel og døde i fængslet i 1957. Hans tanker blev kritisk revideret bl.a. i Herbert Marcuses *Eros og Civilisation* (1955), som Jorn læste, og siden i Michel Foucaults *Viljen til viden* (1976), hvori han fremførte seksualiteten som et positivt resultat af magt, snarere end noget, der blev undertrykt af magten. Begge bøger blev taget op i praksis af 1968’er generationens kamp for den frie kærlighed.

Reichs forening af Marx’ og Freuds teorier vandt stor udbredelse i det venstreorienterede miljø i Danmark i 1930’erne. I det nummer af det marxistiske månedsblad *Frem*, hvori Jorn publicerede sit første offentlige indlæg, ”Blasfemiske Julesalmer” (salmestrofer der på satirisk vis er illustreret af social-ekspressive træsnit med motiver fra arbejderne barske realiteter) [fig.6], bragtes også en omtale af Reichs bog *Massen-*

¹⁰⁶ Jorn i brev til Else Rasmussen 19.1.1934, Museum Jorns arkiv.

¹⁰⁷ Reich holdt to foredrag i Danmark i 1933: ”Seksual Reform og Samfundskrise” (22. feb.) og ”Kapitalistiske og socialistiske sexpolitik” (24. feb.).

psychologie des Faschismus (1933) under overskriften ”Sexualpolitik”.¹⁰⁸ Artiklen bifalder Reichs sammenkædning af marxismens socioøkonomiske forklaringsmodeller med psykologi og lægevidenskab som forklaring på nazismens fremgang. Ifølge Reich kunne det tyske proletariats modtagelighed overfor Hitlers propaganda forklares med, at nazismen (i modsætning til kommunismen) agiterede for at værne om familien. Dermed talte nazismen til massernes ubevidste længsel efter en frisættelse af den undertrykte seksualitet. Jorn har utvivlsomt læst både denne artikel og Reichs bog *Sexuel viden og kamp*, der udkom på dansk samme år,¹⁰⁹ hvori tidens seksuelle forkvaklinger ses som et resultat af, at kapitalismen og den borgerlige moral hindrer seksualiteten i at følge naturlighedens vej. En bivirkning ved Sexpol-bevægelsens opmærksomhed på den *naturlige* drift var, at den rummede en modstand mod homoseksualitet og andre seksuelle orienteringer, der betragtedes som unaturlige.¹¹⁰ Som vi skal se, er Jorns tekster fra især 1940erne kraftigt influeret både af denne ide om naturlighed og af Reichs beskrivelse af seksualiteten som en revolutionær livskraft.

Også i sit privatliv tog Jorn den nye ”naturlige” seksualmoral til sig, hvilket hans tre ægteskaber og sideløbende, åbenlyse forhold til andre kvinder vidner om. Men selvom han støttede ”den fri kærligheds princip” og hverken mente, at mænd eller kvinder var moralsk forpligtede til monogame forhold,¹¹¹ var han af den overbevisning, at et frit kønsliv i et livsbekræftende samfund naturligt ville udforme sig som et ægteskabeligt parforhold mellem mand og kvinde; ikke pga. af religion eller moral, men fordi det gav den enkelte den største psykiske følelse af harmoni. Forholdet mellem mand og kvinde handlede ifølge Jorn om en gensidig afhængighed, og den frie kærlighed måtte således ikke forveksles med borgerskabets frihedsidealer om den uafhængige kærligheds promiskuøse princip.¹¹² Om det at skifte partner skrev Jorn langt senere til sin bror Jørgen

¹⁰⁸ Alex Listikin, ”Sexualpolitik” i *Frem. Marxistisk maanedshefte*, 2 aarg., december 1933 nr. 3, pp. 60-62. Jorn publicerede sine Blasfemiske Julesalmer under pseudonymet Asger Isen.

¹⁰⁹ Andersen, *Asger Jorn. En biografi* p. 20. Wilhelm Reichs *La revolution sexuelle* (1936) indgår i Jorns efterladte bibliotek i en udgave fra 1968. Museum Jorns arkiv.

¹¹⁰ Reich mente dog, at homoseksualitet var en naturlig fase i kønsudviklingen, som nogle mennesker blev fastholdt i. Behandling burde forsøges, men ikke gennemtvinges med magt, idet homoseksualitet ikke skadede nogen – i modsætning til den skade, som den religiøse seksualmoral forrettede. Reich, *Sexuel Viden og Kamp* (Socialistisk medicinerguppe og Mondes forlag, Kbh 1933), pp. 44-45.

¹¹¹ Asger Jorn, ”Mand og kvinde”, upubliceret manuskript, 1948. Museum Jorns arkiv. Ifølge Ulla Andersen opfordrede Jorn sin første kone til, ligesom ham selv, at tage en elsker. (Ulla Andersen, op. cit. p. 120.)

¹¹² Asger Jorn, ”Blade af kunstens bog. Kunstens sociologi. Udarbejdet på grundlag af en dialektisk livs- og verdensanskuelse”, (upubliceret manuskript., 1947), pp. 41-42, Museum Jorns arkiv. Jorn kritiserer Friedrich Engels for at være på gal kurs i dette spørgsmål.

Nash: ”vil du vise dig som et mandfolk, da maa du over for verden acceptere enhver, der er moralsk forarget paa dig, som et tegn paa din værdighed og overlegenhed overfor vedkommende”¹¹³ – moralsk fordømmelse var småborgerligt, hvorimod det at tage konsekvensen af sine følelser og ofre alt, var både nødvendigt og maskulint. Med hensyn til kvindens ligestilling understregede han, at den ikke måtte føre til, at forskellen mellem kønnene udlignes. Således delte han tidens holdning også blandt frisindede, om at

”Skal der være mening i en kvindes tilværelse, da maa den være i overensstemmelse med hendes naturlige livsudfoldelse. Den maa være i overensstemmelse med hendes trang til at føle sig som en del af samfundsorganismen. Men den maa ogsaa være i overensstemmelse med det fundamentale i hendes liv, hendes skabende virksomhed som mor”.¹¹⁴

Denne opfattelse af kønnenes forskellige iboende natur kom, som vi skal se til at præge Jorns tekster om kønnene.

En vigtig figur for såvel Jorn som generelt på både den kunstneriske, den kommunistiske og den sexualpolitiske front i 1930'erne var redaktøren af *Frem*, kommunisten og kunstpædagogen, Rudolf Broby-Johansen. Han udsendte på sit forlag tidsskriftet *Populært tidsskrift for seksuel oplysning* (1933-34), der var det første bud på en samlet sexologi på dansk. Men også tidligere havde han kæmpet for sagen med den samfundskritiske digtsamling *Blod* (1921), hvor han bl.a. skildrede en prostitueret, der med en strikkepind foretager en abort på sig selv. Digtsamlingen skabte stor forargelse for sin ”usædelighed”, den blev beslaglagt, og Broby-Johansen blev idømt en bøde på 300 kr. eller 14 dages fængsel. Broby-Johansens bøger om kunst fra fortiden til i dag blev en af de måske væsentligste inspirationer for Jorn kunstsyn, og han skrev bl.a. en begejstret anmeldelse af Broby-Johansens *Hverdagskunst – Verdenskunst* (1942) i *Helhesten* og fremhævede, at den var skrevet ”på basis af det levede livs udvikling”.¹¹⁵

Det at seksualreformbevægelsen fra midten af 1920'erne i Danmark blev politik for venstrefløjten – både kommunister og kulturradikaler – i modsætning til de fleste andre europæiske lande, hvor den havde sit ideologiske og praktiske udspring i borgerlige kredse, er en vigtig grund til at den nåede videre her end i mange andre lande.¹¹⁶ I løbet af 1936 gled seksualkampen imidlertid ud af DKP's politik, som en konsekvens

¹¹³ Jorn, brev til Nash, uden dato (ca. 1960), Nash arkivet, Det Kongelige Bibliotek.

¹¹⁴ Jorn, ”Mand og kvinde”, up.

¹¹⁵ Asger Jorn, ”Stilarter” *Helhesten* 2. årg hefte 4, 1943, p. 94.

¹¹⁶ Thing, op. cit, p. 289.

af, at Sovjetunionen ændrede den lovgivning om fri abort, som havde fungeret siden 1920. DKP lagde nu afstand til Leunbach og ligesindede, som i *Arbejderbladet* blev beskrevet som ”'frisind' i reaktionær tjeneste”.¹¹⁷ Kulturhistorikeren Morten Thing anfører i sin artikel ”Freud, seksualreform og frisind i 1930'erne”, at seksualspørgsmål herefter blev henregnet under småborgerlige interesser. Denne kovending i den danske venstrefløjs kønspolitik synes også at give ekko i Jorns tekster som en skiftende og uafklaret holdning til problemets stilling.

Jorns kontakt med miljøet omkring Sexpol ebbede ud, da han tog til Paris i 1936, men han bevarede kontakten til Christian Christensen. I 1959 tog han således Guy De-bord med på besøg hos Christensen og efterfølgende korresponderede de om Jorns manuskript til *Værdi og økonomi*, der kritiserede det marxistiske begreb om merværdi. Jørn dedikerede den franske udgave af teksten til Christian Christensen, lige efter hans død i 1960.

Modernitet og maskulinitet

”[I]ntet menneske er så angst og camoufleret som det moderne menneske. [...] Det ser ud som om denne myte om kvindens undertrykkelse og mandens overherredømme i virkeligheden er meget tvivlsom, [og] at det vi kalder kvindens undertrykkelse først og fremmest er mandens undertrykkelse af sit eget jeg. At det særligt er *manden*, der i det moderne samfund er bange og søger at skjule sig kan næppe bestrides, hvordan man end vender og drejer det”.¹¹⁸

Sådan skrev Jørn i bogen *Magi og skønne kunster* i 1948, og han var langt fra ene om at registrere en stigende usikkerhed omkring den maskuline identitet i tiden efter 2. verdenskrig. Traditionelle maskuline idealer som styrke og handlekraft var blevet udfordret under krigen: På hjemmefronten havde mange mænd set deres jobs og forsørgerrolle midlertidigt overtaget af kvinderne, og ligesom efter 1. verdenskrig kom mange tilbage fysisk invaliderede eller mentalt nedbrudte og passiviserede. Som historiker og maskulinitetsforsker Bret E. Carol skriver: ”The World War II era was a time of gender confusion, and the resulting tensions have had lasting consequences”.¹¹⁹ Efter krigen blev kønsrollerne genetableret i en mere konventionel udformning, men en grundlæggende utilpashed havde sneget sig ind, og for begge køn kunne den stigende konformitet i

¹¹⁷ I en leder af Martin Nielsen 18.12.1936. se Morten Thing: ”Freud, seksualreform og frisind i 1930'erne” i *Kvinder køn og samfund* nr. 4, 2002, pp. 6-24

¹¹⁸ Asger Jørn, *Magi og skønne kunster* (skrevet 1948) (København: Borgen, 1971), p. 77.

¹¹⁹ Bret E. Carol (red.), *American masculinities: a historical encyclopedia* (Sage Publications, 2003) p. 507.

1950'erne virke hæmmende. Samtidig med at den maskuline subjektposition professionelt og socialt stadig stod som den mest succesfulde og sammenhængende identitet, blev risikoen ved ikke at passe ind i de stramme kønskoder desto større. Nedgangen i personlig frihed og opblomstringen af den materialistiske konsumkultur lagde et pres på den mandlige identitet og forsørgerrolle. Som den canadiske historiker Christopher Dummit påpeger i *Modern Men: Risk and making masculinity in the postwar years*, var der en paradoksal tendens til på den ene side at identificere moderniteten med maskuliniteten og på den anden side at se mændene som modernitetens sande ofre, der led under teknologiske strukturer, forstadslivet, den industrielle modernitet og bureaukratisering.¹²⁰ I USA blev de såkaldte Kinsey-rapporter om mænds og kvinders forskellige seksualitet udgivet i 1948 og 1953 og vakte bestyrtelse med sine statistikker over mandens hurtigt aftagende virilitet og homoseksualitetens udbredelse, som var langt mere omfattende end hidtil antaget.¹²¹ Rapporterne vakte også furore i Danmark, hvor pressen skrev oprevne artikler om den "Amerikanske Adam".¹²² Samtidig gav den nye grundlov ved folkeafstemning i 1953 det danske kongehus kvindelig arvefølge. I løbet af 50'erne blev det efterhånden mainstream-stof i medierne at tale om en maskulinitetskrise.¹²³

Maskulinitetsidealet har som adskillige studier har argumenteret for, spillet en stor rolle i det moderne samfunds definition af sig, og forestillingen om maskulinitet er tæt forbundet med angsten og forhåbningerne for det moderne samfund såvel som definitionen af de værdier det bygger på.¹²⁴ I takt med modernitetens industrialisering, etableringen af borgerskabet og middelklassen, de to verdenskrige osv. tog en moderne ma-

¹²⁰ Christopher Dummit, "Modern Men: Risk and Making Masculinity in the Postwar Years" Doktorafhandling, Simon Fraser University, 2004. file://C:/Users/hab/Downloads/b36174129%20(2).pdf (sidst besøgt 16.9.2014).

¹²¹ Alfred C. Kinsey, Wardell R. Pomeroy, and Clyde E. Martin, *Sexual Behavior in the Human Male*. (Philadelphia, W.B. Saunders Co., 1948) og *Sexual Behavior in the Human Female* (Philadelphia, W.B. Saunders Co., 1953).

¹²² Knut Jokker, "Den amerikanske Adam" i *Social-Demokraten* (20.4.1948); Gunnar Leistikow "Sex og Moral i Amerika" i *Politiken* (2.5.1948); Sven Møller Kristensen kronik i *Land og Folk* (6.6.1948); Trygve Braatoy, "Seksualitet og Sannhet" i *Information* (5.-6.7.1948). Se desuden Kaj Erik Nielsen, "Da Kinsey-rapporten kom til Danmark 1948" i *Pan* 4, 1998.

¹²³ Se Margaret Mead, "American man in a woman's world" i *NY Times Magazine* 11, 10. feb 1957; Robert J. Moskin, "The American male: Why Do Women Dominate Him?" i *Look* 22 #4 (18. februar 1958) pp. 95-104; og Arthur Schlesinger, "The crisis of American Masculinity" i *Esquire* 50 (November 1968), pp. 63-65.

¹²⁴ George Lacmann Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, (Oxford University Press, 1996); Nathan Grant, *Masculinist Impulses: Toomer, Hurston, Black Writing, and Modernity* (University of Missouri Press 2004); Marcia Brennan, op. cit.; Gade op. cit.; Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (Columbia University Press, 1985); Anna Lindberg, *Den Maskulina Mystiken: Konst, Kön Och Modernitet* (Studentlitteratur, 2002).

skulinitet form som et holdepunkt i forandingerne. I tilknytning til borgerlige idealer som produktivitet, økonomisk brugbarhed, moral og ansvar (fremfor den tidligere aristokratisk libertisme, dekadence og dovenskab), blev de maskuline værdier forbundet med rationalisme, aktivitet, kreativitet, styrke og selvkontrol – over for den feminine følsomhed og passivitet. Maskuliniteten blev antaget at være en sammenhængende konstruktion, et harmonisk hele med perfekt balance mellem ydre fremtoning og indre værdier, men som George Lachmann Mosse skriver i *Images of Man. The Creation of Modern Masculinity*: ”When the traditional value system of the middle class was endangered, the ideal of masculinity was threatened as well”.¹²⁵ Denne udfordring tog fart i løbet af det 20. århundrede især efter 2. verdenskrig. Når man fra socialistisk hold forsøgte at skabe en ny maskulinitet, stødte man ifølge Mosse på den udfordring, at den stereotype traditionelle maskulinitet udfyldte for mange vigtige sociale behov, til at en alternativ maskulinitet for alvor kunne slå igennem.

Selvom mandens dominerende position i de sociale, økonomiske og juridiske sammenhænge i praksis ikke var ændret, var maskuliniteten som fænomen, værdi og identitet blevet destabiliseret. Mandens subjektposition var stadig den mest socialt og professionelt sammenhængende identitet, men netop denne position var på spil. Samtidig med Simone de Beauvoirs og andre feministers påpegning af en strukturel assymetri i opfattelsen af køn og kamp for kvindernes ligestilling på det sociale område, opstod der altså samtidig et behov for at hævde den maskuline position og formulere en ny mandlig identitet.

Jorns arbejde kan i vid udstrækning ses som en respons på denne situation, ligesom kunsten i det hele er involveret i at gestalte en ny maskulinitet og en nyt relation til det kvindelige. Som kunsthistoriker Marcia Brennan udtrykker det: “when social pressures on men to conform threatened cherished notions of masculine vitality, freedom, and authenticity modernist paintings came to be seen as metaphorical embodiments of both idealized and highly conflicted conceptions of masculine selfhood”.¹²⁶ Denne dobbelthed af maskulin magt og udsathed forhandles løbende både i Jorns maleri (som jeg skal komme tilbage til senere) og i de mange tekster, han skrev fra slutningen af 1940erne og frem.

¹²⁵ George Lachmann Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, (Oxford University Press, 1996), p. 8.

¹²⁶ Brennan, op. cit. p. 10.

3. Tekster. Maskulinitet og kællingesnak

Mens Jorn læste på Silkeborg Seminarium i starten af 1930'erne skrev han nogle indlæg i skolebladet, og efter hans hjemkomst fra Paris i slutningen af 1930'erne skrev han en håndfuld artikler primært i *Arbejderbladet* (om hans tid på Fernand Légers skole, om Musée de l'Homme i Paris og om den spanske borgerkrig). Hans skribentvirksomhed tog dog for alvor fart under besættelsen især med artikler til *Helhesten* og efterfølgende til en lang række forskellige tidsskrifter. Mod slutningen af 1940'erne i begyndelsen af 1950'erne begyndte flere af hans tekster at kredse om tematikker som maskulinitet og kønsopfattelse, og emnet blev herefter ved med at dukke op med jævne mellemrum i resten af hans tekstlige produktion med et tyngdepunkt omkring midten af 1960'erne. De næste afsnit skal fokusere på Jorns tænkning om køn, som den kommer til udtryk i hans tekster især fra i disse to perioder.

Yin og Yang, Apollon og Dionysos. Dialektisk kønstænkning

De fleste af Jorns tekster fra slutningen af 1940'erne er skrevet som udgangspunkt for eller på baggrund af det 6-700 sider lange, upublicerede manuskript *Blade af Kunstens Bog. Kunstens sociologi. Udarbejdet på grundlag af en dialektisk livs- og verdensanskuelse*, som Jorn arbejdede på i 1946-47. Titlen i sig selv indikerer, hvorledes han betragtede kunsten i en social sammenhæng og forankrede den i den dialektiske materialisme. Den dialektiske materialisme har sit udgangspunkt i Georg Hegels idealistiske dialektik, der beskrev verden som en bevægelig proces, hvor forandringerne sker gennem en række af modsætninger. Karl Marx og Friedrich Engels mente populært sagt, at Hegels dialektik "stod på hovedet", idet han tog udgangspunkt i bevidstheden fremfor den materielle verden, og i deres dialektiske materialisme vendte de den om, så den hvilede på et materielt grundlag og dermed fik et praktisk sigte. Tilsvarende påpeger Jorn inden for kunstens felt: "Man er hidtil fejlagtigt gået ud fra, at kunsten er en overbygning på menneskets ideologiske struktur, og søgt at gøre denne struktur til det egentlige i kunsten, men da den netop er det sidste, der føjes til kunsten, toppen i kransekagen, har man vendt sagen på hovedet".¹²⁷ Jorn placerer altså ikke, som sædvanligt i den marxistiske tænkning, kunsten i overbygningen, men i basis (som en af produktivkræfterne). Hermed radikaliserer han kunsten og tilkender den en primær rolle som en

¹²⁷ Jorn, *Magi og skønne kunster*, p. 133.

grundlæggende samfundsmæssig nødvendighed. Her er Jorn sandsynligvis blevet inspireret af Broby-Johansen, der også fx i bogen *Kunst og klasse* fra 1932 mente, at ”Kunsthistorien har hittil stått på hodet. Det er nødvendigt å vende den om og stille den på benene”.¹²⁸ Broby beskriver således ismerne ud fra produktionsvilkår og opdeler den i kapitalistiske udtryk som naturalisme og impressionismen; ekspressionismens, futurismens og kubismens opløsning af kapitalismen og dadaismens nedbrydning af det borgerlige maleri.

I *Blade af kunstens bog* forklarede Jorn dialektikken ud fra kønsrelationen som grundlæggende model: ”Da retten til at leve er det samme som retten til at elske og dyrke sin kærlighed er det netop i kærlighedens problem, at hele vort kulturelle problem samles”, derfor, mente han, må man lægge ”selve den frugtbare seksuelle handling til grundlag for symboliseringen af livsdialektikken”.¹²⁹ Flere af hans artikler fra 1940erne forsøger på denne dialektiske basis dels at beskrive samfundets forkvaklede opfattelse af kønsrelationen og dens repræsentation i kunsten og dels at formulere en alternativ mere ”naturlig” relation.

En central tekst i denne sammenhæng er ”Yang-Yin. Det dialektisk-materialistiske livsprincip” fra 1947, der kan fungere som en indføring i Jorns tænkning om køn. Her tager han udgangspunkt i kunstens tradition for at tilskrive grundformerne kønnede værdier, men han udvider hurtigt perspektivet til at omhandle forholdet mellem det maskuline og det feminine som den oprindelige forskel, på hvilken alle andre forskelsrelationer bygges. Han beskriver livet som en svingning mellem modsatte poler yin og yang og tilføjer at:

”Livet har overhovedet ingen anden mening for mennesket end dyrkelsen af Yang og Yin. Yang er manden, og Yin er kvinden, og disse to i forening er det vi kalder mennesket, og i foreningen af Yang og Yin skabes og lever det menneskerige liv, og menneskets liv er livets mening for mennesket [...]. Det er dette, det sande menneske, det naturlige menneske, den mandlige og den kvindelige sandhed [...] som eksisterer, men endnu i dag er blevet kvalt og undertrykt af den falske tradition, den klassiske tradition, af overklassens sygelige tradition”.¹³⁰

Jorn argumenterer således med tydelig inspiration fra Wilhelm Reichs marxistisk-freudianske teori for, at det vestlige classesamfund har fordærvet menneskelivet på bag-

¹²⁸ Broby-Johansen: *Kunst og klasse*, (forlaget Frem, Oslo u.å, (1932)). Jorn nævner også den svenske arkitekturteoretiker Erik Lundgren som inspirationskilde til sin materialistiske kunsthistorie (*Magi og skønne kunster*, pp. 133-36).

¹²⁹ Jorn, ”Blade af kunstens bog”, pp. 42-43.

¹³⁰ Asger Jorn, ”Yang-Yin. Det Dialektisk-Materialistiske Livsprincip”, *A5 Meningsblad for unge arkitekter*, 1947, 18-34. p. 21

grund af en fatal misforståelse af kønnenes ”sande, dialektiske” relation, og at denne vildfarelse er blevet materialiseret og fastholdt i den klassiske kunst. I den akademiske kunst sporer Jorn således en tradition for at forbinde kvadratet og den kantede form med det maskuline princip og cirkelns runde kurver med det kvindelige. Han stiller ikke spørgsmålstegn ved rigtigheden af selve kontrasten, men derimod ved kunstskrivningen: ”Hvad er det maskuline og hvad er det feminine af disse to ting? Tager vi fejl i dette spørgsmaal, da vil dette være meget skæbnesvangert, for da vil vi opfatte det feminine som maskulint og det maskuline som feminint. En saadan venden tingene paa hovedet vil kunne faa de mest ejendommelige konsekvenser”.¹³¹

Jorn forsøger at udrede den rette sammenhæng i kønssymbolikken og skriver, at eftersom det mandlige yang er det aktive, produktive, givende, lyse, handlende, dynamiske og befrugtende, må det symboliseres af det *cirkulære* princip; mens det feminine beskrives som det passive, konsumerende, jordiske, modtagende, natlige, statiske, konserverende princip, og derfor må repræsenteres af *kvadratet*. Fordeling af værdier og egenskaber på de to køn er således stort set den traditionelle, siden antikken anvendte formel,¹³² men Jorn omvender deres symbolske, formmæssige udtryk, så det passer til hans prioritering af et uklassisk, dynamisk udtryk. Pointen for ham er, at symbolerne er relative. Som han uddyber i *Blade af kunstens bog* findes universalsymboler for kønnenes foreningen overalt:

”[Det] findes i det kinesiske yang-yin princip, det er udtrykt i den bekransede majstang, i solbåden, skålen med kuglen i, i pyramiden og himmelrummet og i korsets mandligt-vertikale og kvindeligt-horisontale, det stående og det liggendes princip, i nat- og dagssymboler, hvor natten er det kvindelige og dagen det mandlige. Hele denne symbolik kan aldrig opfattes abstrakt. Den er strængt materialistisk, men den er først og fremmest relativ, d.v.s. den er altid udtryk ikke for ting i sig selv, men for forholdet imellem tingene, tingenes egenskaber i forhold til hinanden, det er en forklaring netop på denne tingenes relation til hinanden”.¹³³

Kønsrelationen spejles således i alle relationer mellem ting og fænomener, pointerer Jorn. Og kønssymbolikken fungerer kun ved, at vi identificerer os med den, for disse ”symboler har i sig selv overhovedet ingen betydning. Det, der har betydning er, hvad

¹³¹ Jorn, ”Yang-Yin”, pp. 20.

¹³² Aristoteles karakteriserede fx manden ved hans aktive drift; det var fra hans sæd, barnet opstod; kvinden var en passiv, omend nærende beholder for barnet. Tilsvarende beskrev Gotthold Ephraim Lessing i *Laokoon: Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) – en bog Jorn ejede – det feminine med maleri, kropslighed, imitation, stilhed og naturlighed, mens maskuliniteten diskursivt forbindes med poesi, bevidsthed og forfinelse.

¹³³ Jorn, ”Blade af kunstens bog”, p. 43.

mennesket anser for maskulint og feminint hos sig selv”.¹³⁴ Som illustration af dette viser han en lang række billeder – fra bronzealderens helleristninger til indridsninger på nutidens pissoirvægge – hvor de forskellige kulturers symboler på kønnene og deres forening kan ses i skiftende udformninger. [fig.7].

I den samtidige artikel ”Apollon eller Dionysos” tager Jorn udgangspunkt i det begrebspar Friedrich Nietzsche opstillede i *Tragediens fødsel* (1872), mellem lysets, digtningens og mådeholdets gud, Apollon, og rusens og ekstasens gud, Dionysos. Jorn forbinder det apollinske princip med det fornuftige, velformede, idealiserede, statiske, civiliserede og overklassen (underforstået kvadratets feminine princip), og sætter det over for det dionysiske princip, der repræsenterer det spontane, kaotiske, romantiske, dynamiske, folkelige og underklassen (underforstået det maskuline, cirkulære princip). Han ræsonnerer, at det apollinske altid vil ”ligge i konflikt med det dionysiske princip, der ifølge menneskets natur maa og skal være det herskende princip”.¹³⁵ Efter over flere sider at have beskrevet de to principper og klart bekendt sig til det dionysiske, erklærer han imidlertid, at selve modstillingen mellem de to principper er udtryk for en fejlagtig dualisme i vestlig tankegang, som også kan aflæses i kunsten:

”vor kunst er opdelt i enkeltheder, individualiteter lige til dørhaandtaget paa dørene. Dette skyldes at menneskene er opdelt i hinanden modstridende enkeltindivider, der endog som regel er i strid med sig selv. Denne dualisme er det apollinsk-dionysiske princip, modsætningen mellem vilje og lyst, – tanke og følelse, – aand og legeme, form og indhold, videnskab og kunst, klassisk og romantisk kunst, billedkunst og arkitektur o.s.v. kort sagt alles kamp imod alle og alts kamp imod alt og alts isolation og monumentalitet”.¹³⁶

Som alternativ til denne aggressive, oppositionelle tænkning argumenterer Jorn for en organisk, dialektisk bevægelse mellem de tilsyneladende uforenelige modpoler. Dette beskriver han i ”Yang-Yin” som en livsdialektik, der fungerer ved ”foreningen af det mandlige og kvindelige, og ikke ved hele tiden at sætte disse to principper op i kontrast-spændinger eller kontrapunktiske spændinger, i ‘sving og modsving’ [... dualismen er] et statisk pang-dang system, hvor der aldrig sker noget, og noget aldrig maa ske, noget andet end at kræfterne holdes i uklart ave, ved gensidigt at modarbejde hinanden”.¹³⁷

Implicit i Jorns fokus på kønrelationen er en kritik af den vestlige filosofis dualistiske tænkning. Jorn fremhæver taoismen som et alternativ, der hverken symboliserer

¹³⁴ Jorn, ”Yang-Yin”, pp. 31-32

¹³⁵ Asger Jorn, ”Apollon eller Dionysos”, *Byggmästaren*, nr. 17, 1947, p. 252.

¹³⁶ Jorn, ”Apollon eller Dionysos”, p. 256.

¹³⁷ Jorn, ”Yang-Yin”, p. 22.

manden eller kvinden i en cirkelform og ikke opfatter dem som *absolutte*, stationære enheder eller halvdele, men forener dem i den dynamiske yin- yang-relationen, der er langt mere kompleks og fleksibel end den klassiske vestlige binaritet. Han forklarer, at i det dialektiske yin-yang-symbol kan det mandlige eksistere omsluttet af kvindelighed, som den sorte prik i den hvide halvdel, ligesom det kvindelige kan være indhyllet i mandlighed. Relationen mellem kønnene kan også udforme sig sådan, at et fænomen starter som maskulint og ender i det feminine og omvendt, eller de kan på overfladen tage sig ud som deres modsætning.¹³⁸ Det sidste er tilfældet med den vestlige kultur:

”Vesteuropa har gjort sin kultur til en ’mandig’ klippe, der demonstrerer sin ’mandighed’ ved at staa sig imod havets og naturens forgæves stormløb. Vi blir viftet om næsen med dette heroiske billede af ’den mandige klippe’, der staar fast i havets brodsøer, baade naar det drejer sig om enkelte geniale individer eller vor kultur som helhed. Og naar havet i sin forgæves kamp alligevel udhulede klippens fod, erstattedes denne med paaklistrede lerbødder, en stenkoloss, der vil og maa vælte, lige meget hvor meget der klistres og repareres. Vor kultur har lige siden Babylons dage været en kvinde i skinnende blikrustning, en Jeanne d’Arc, og er idag blot en graa konserverdaase-kultur med en farvestraalende etikette og et vammelt, smagløst og slattent indhold. Saadan er manden, og vor kvinde er brusende fjerboer og bløde kniplinger med rustfri staalhjerter.”¹³⁹

Den vestlige kultur har altså ifølge Jorn på ”ydtersiden” defineret sig selv som maskulin og dyrket de maskuline symboler, mens den i virkeligheden er kvindelig i sin kerne. Ved kun at se på overfladen, som den vestlige kultur har for vane, fejlvurderer den sin egen identitet, med det resultat at både kvindelighed og mandighed stivner, forsimples og ender i slaphed. Både kulturen som helhed og ideen om den store ener er blevet præsenteret som maskulin, og når de bliver udhulet og styrter, bliver det betragtet som de store mænds fald og mandssamfundets kollaps. Men ifølge Jorn er dette altså en forsimplet og fejlagtig kønstilskrivning. Klippen er kun *tilsyneladende* maskulin og er i virkeligheden ”passiv stivnet og ufrugtbar jord” – og altså feminin som kvadratet. Omvendt med vandet: ”Floden, der bøjer sig og snor sig efter landskabets former er tilsyneladende eftergivende, passiv, veg og kvindelig. Men kender man floden, da vil man vide [...] at den er en uimodstaaelig magt, der baner sig vej overalt, gennem alt, sliber og afskærer og efterlader frugtbarhed, hvor den strømmer frem”.¹⁴⁰ Derfor symboliserer floden en aktiv, maskulin kraft, der er skjult under en feminin overflade.

¹³⁸ Jorn gennemgår de såkaldte ”otte tegn” som repræsenterer forskellige blandformer af maskulint og feminint.

¹³⁹ Jorn, ”Yang-Yin”, p. 27.

¹⁴⁰ Ibid p. 27.

Graham Birtwistle har påpeget det tilsyneladende selvmodsigende i, at Jorn i ”Yang-yin” og ”Apollon eller Dionysos” på den ene side argumenterer ud fra to modsætningspar og samtidig ønsker at gøre op med dualismen. Men, forklarer Birtwistle, i førstnævnte refererer Jorn til ”a different kind of oppositional principle; here he is philosophizing from within the world-view he has termed 'Dionysia' and 'oriental', and the distinction yang-yin denotes the kind of oppositional principle he regards as natural and part and parcel of life's dialectic”.¹⁴¹ Jorn skifter position, så han efter at have beskrevet den falske dualisme mellem Apollon og Dionysos i det vestlige samfund finder et sandt dialektisk livsprincip inde i den dionysiske yang-yin-model. Som Birtwistle påpeger, kan disse spring i synsvinkel være forvirrende for læseren, men bliver forståelige, når man genkender Jorns tænkning som en variant af det marxistisk-hegelianske begreb om negationens negation.¹⁴² Ifølge denne model starter udviklingen i den ”naturlige” taoistisk-dionysiske tilstand; denne negeres af en klassisk, dualistisk tænkning som sætter det apollinske i højsædet; og endelig negerer Jorn denne negation for at komme frem til en ny dialektisk Dionysos – en tilbagevenden til udgangspunktet, men på et højere plan. Det er oplagt for Jorn at forbinde sin modstand mod det apollinske med den dialektiske materialismes mantra om, at det ikke er bevidstheden, der bestemmer livet, men livet, der bestemmer bevidstheden, ligesom han også citerer Friedrich Engels udsagn om, at ”dette fornuftens herredømme ikke var andet end bourgoisiets idealiserede herredømme”.¹⁴³

Jorn opfatter således taoismens dialektiske kombination af kønnene som en oprindelig tilstand og udtryk for den ”urkommunistiske livsdialektiske tradition”, der står til rådighed som en mulig vej ”for hele verden, ikke som en passiv drøm, men som en konkret social og personlig realitet, som en reel livsform”.¹⁴⁴ Med en forståelse af kønnenes ”sande”, dynamiske relation kan der således banes vej for en revolution af samfundet, mener Jorn. Han viser således, hvordan man på denne baggrund må gentænke og problematisere værdierne i en række af det vestlige samfunds modsætningsforhold såsom Apollon og Dionysos, øst og vest, primitivt og klassisk, slave og herre, arbejder og overklasse, materialistisk mystik og rationel realisme. Frem for at opfatte dem som statiske, oppositionelle modpoler, hvor den ene side – den primitive, østlige, materielle

¹⁴¹ Birtwistle, *Living art*, p. 36.

¹⁴² Jorn, ”Apollon eller Dionysos”, p. 40.

¹⁴³ Ibid. p. 252.

¹⁴⁴ Jorn, ”Yang-yin”, p. 24.

– defineres som passiv og feminin, påpeger Jorn for det første, at denne side i princippet lige så godt kan defineres som den dynamiske, aktive og maskuline og for det andet argumenterer han for at se begrebsparrene som yderpunkter i et sammenhængende udtryk, hvor begge sider indeholder maskuline og feminine træk. Han betragter således selv denne opfattelse af kønsrelationen som smidig og bevægelig og i overensstemmelse med den dialektisk materialisme.

I sin gennemgang af Yang-yin-teksten problematiserer Graham Birtwistle ikke kønsperspektivet, men nævner blot henkastet, at Jorn "presents his readers with some lengthy passages on the masculine and feminine principles and the symbolic form which has represented them. The thrust of his argument is [...] to centre on the symbolic presentation of dialectic union as found in the ancient Chinese symbol for the universe".¹⁴⁵ Derimod fremhæver Peter Shield i sin *Comparative vandalism*, at Jorn nok søger en balance mellem kønnene, "however, in his attempt to define such a harmony Jorn employed such ideas as a passivity including activity, a femininity with a core of masculinity, and vice versa, and denied that any symbol could be absolutely feminine or masculine, and this somehow weakened his arguments".¹⁴⁶ Efter min mening er det imidlertid ikke disse ideer i sig selv, der svækker argumentet; tværtimod er det netop sådanne forsøg på at komplicere og løsne op for en fasttømret kønssymbolik, der er tekstens styrke. Problemet er, at de i stedet bliver brugt til at sløre, at Jorns argument faktisk ikke indebærer reel balance mellem kønnene. For selvom Jorn erkender behovet for en dialektisk, fleksibel relation, fremhæver han konsekvent den maskuline side og (om)definerer omhyggeligt alle værdier, han betragter som negative, til at være kvindelige. Som vi skal se, er det netop denne asymmetriske tendens selv i tilsyneladende afbalancerede beskrivelser af kønsrelationen, Simone de Beauvoir påpegede og som den senere feministiske teori tog livtag med.

Jorn sætter trumf på denne asymmetri ved at udråbe den absolutte politiske fjende som femininiseret: "den nazistiske bevægelse, hvor maskulin og muskelspillende dens facade end var, repræsenterede en decideret feminin og homoseksuel mentalitet. Enhver, der kan huske Röhm-affæren ved dog dette".¹⁴⁷ Som illustration viser Jorn mod-

¹⁴⁵ Birtwistle, *Living art*. pp. 36-37.

¹⁴⁶ Shield, *Comparative Vandalism*, p. 186, min kursivering

¹⁴⁷ Jorn, "Yin-yang", p. 21. Ernst Röhm var den øverste chef for nazipartiets Sturmabteilung og homoseksuel. Mens han var Hitlers betroede, blev hans homoseksualitet tolereret, men eftertrykter om et kupforsøg fra Röhm's side, brugte Hitler hans homoseksualitet som begundelse for få ham henrettet i 1934.

sætningen mellem en svungen ”naturlig S-form og det feminiserede tyske SS” med sin kantede zigzag [fig.8]. Man fornemmer inspirationen fra bl.a. Reichs karakteristik af nazismen som en ideologi, der næres af modernitetens forstyrrelser og undertrykkelse af den naturlige seksualitet. Tilsvarende i kunsttraditionen har en ”homoseksualisering” af udtrykket haft en skadelig virkning, mener Jorn:

”Hele den klassiske kunst fra Grækenland er opbygget paa dette homoseksuelle princip, samtidig med at det naturlige kærlighedsforhold imellem mand og kvinde mistænkeliggjordes som det endnu den dag idag er noget man ikke taler offentligt om. Alle kunstakademier har netop til opgave at udrydde enhver naturlig opfattelse af mandigt og kvindeligt i kunstnernes tankegang og indstille dem paa den karakterfaste og stejle eller rettere sagt feminine eller homoseksuelle form for mandighed og frem for alt at forhindre befrugtningen, livsdialektikken, den kunstneriske befrugtning”.¹⁴⁸

På samme måde beskriver han, hvordan den aktive, producerende og maskuline arbejderklasse påtvinges en feminin symbolik for at den passive, destruktive, feminine overklasse til gengæld kan påtage sig den maskuline symbolik og dermed hævde sin førende stilling. Både for de instanser, han kritiserer, og for ham selv, er det således de maskuline værdier, der giver den eftertragtede status og autoritet.

I illustrationerne til ”Apollon eller Dionysos” [fig.9a] tolker Jorn det klassiske motiv Apollons kamp med slangen Phytos, som fornuftens og overklassens kamp med det dyriske og dionysiske – et tema han vendte tilbage til i adskillige artikler efterfølgende, og som jeg vil tage op i afsnittet ”Menneskedyr”. Mens Apollon i den klassiske opfattelse repræsenterer det mandlige ideal, beskriver Jorn derimod slangen som et maskulint, fallisk symbol og Apollon som en feminiseret mand. Mens de dionysiske dominerede samfund dyrker slangen som symbol på frugtbarhed og energi mellem kønnene, så undertrykker det apollinske system begges frugtbarhed. Eksempelvis læser han Medusa med slangehåret et tegn på en forening af maskulint og feminint [fig 9b], som blev undertrykt i klassisk kultur: ”Grækerne huggede hovedet af Medusa og indledte dermed kvindernes undertrykkelse”.¹⁴⁹ Samtidig var de ansvarlige for at den naturlige leg med sin ”spontanitet, liv og frugtbarhed” blev forvandlet til ”homoseksuel *sportskamp* og drama, til *tragedie*, til *skuespil*, der er *statisk*, fra demonstrativ kunst til forestillingskunst, fra realitet til illusion”.¹⁵⁰ En apollinsk orden medfører altså, at det feminine bliver ”halshugget” og det maskuline ”feminiseret”, og kulturen får, ifølge Jorn, et statisk, klassisk, overfladisk aristokratisk og homoseksuelt udtryk. Det var både tilfældet i klas-

¹⁴⁸ Jorn, ”Yang-Yin”, p. 22.

¹⁴⁹ Jorn, ”Apollon eller Dionysos”, p. 255.

¹⁵⁰ Ibid p. 252.

sikken og det er tilfældet i den vestlige modernitet. Et eksempel på den splid, den apolinske dualisme avler, kan ses i billedet af kvinder som sirener og vampyrer, og i *Magi og skønne kunster* erklærer han, at ”mandens rædsel for visse kvinder, hans afsky for den kvindelige magt, og kvindens tilsvarende udvikling af ejendommelige vampyregenskaber er et af de uhyggeligste træk i vestens kultur”.¹⁵¹ Et træk han dog ikke selv kan sige sig fri for.

Såvel som det feminine kommer homoseksualiteten i Jorns tænkning til at indtage rollen som den ”falske” maskulinitet – et feminint element der korrumpere det ”naturlige”, frugtbare forhold mellem kønnene (samme tendens findes hos Reich, som dog understregede at homoseksualitet er mindre skadelig for den enkelte end samfundets generelle seksuelle undertrykkelse¹⁵²). Det er sådanne naturaliseringsprocesser af den heteroseksuelle kønsstruktur, som siden er blevet kritiseret af kønsforskere som bl.a. Judith Butler. Ifølge hende er selve opstillingen af mand og kvinde som to modsatrettede køn med til at gennemtvinge en obligatorisk heteroseksualitet.¹⁵³ Uanset Jorns pointe om, at kønnenes definitioner er fleksible, og at de kan optræde indfoldet i hinanden på forskellig vis (en pointe feminismen senere arbejdede med, som vi skal se), ender han med at bekræfte denne heteronormativ matrice, og det tilhørende system af ”normalitet” og ”naturlighed”. Hans kritik af det vestlige, borgerlige samfund indebærer en stempling af det som feminint og unaturligt, hvorfor han kan forkaste det uden at betvivle maskuliniteten og patriarkatet.

Selvom Jorn stiller spørgsmål ved den dualistiske forståelse af kønnenes relation og plæderer for en ligeværdig, dialektisk relation, er underteksten altså en meget traditionel prioritering af de værdier, han definerer som maskuline og en tilsvarende nedvurdering af såvel det feminine som det homoseksuelle. Som Peter Shield bemærker: ”Despite the obvious arrogation to the male of the fertile and the creative attributes characteristics of the artist, the tone of the article was lyrical and without rancour against the opposite sex, although the correlation of homosexuality with femininity rang a warning bell”.¹⁵⁴

¹⁵¹ Jorn, *Magi og skønne kunster*, p. 75.

¹⁵² Reich, *Sexuel viden og kamp*, pjesen er oversat og udgivet af Socialistisk medicinergruppe, Mondes forlag 1933., 2. oplag p. 44.

¹⁵³ Judith Butler, *Kønsballade* (forlaget YHP 2010), (opr. *Gender Trouble* 1990).

¹⁵⁴ Shield, *Comparative Vandalism*, p. 186.

Jorns tekster fra slutningen af 1940'erne eksemplificerer efterkrigstidens behov for at omdefinere kønsrelationer og manifestere en ny maskulinitet, og samtidig demonstrerer de også de problemer, man som socialistisk kunstner stødte på i denne forbindelse. I forlængelse af borgerlige værdier som produktivitet, økonomisk brugbarhed, moral og ansvar blev de maskuline værdier forbundet med rationalisme, aktivitet og kreativitet styrke og selvkontrol. I sin udfordring og omvæltning af de borgerlige værdier var Jorn nødt til også at omvende nogle af deres kønsassociationer, hvis han fortsat ville tilskrive positive værdier en maskulin kønning. Men selvom han modsatte sig den borgerlige maskulinitets idealer om rationalitet og selvkontrol, støttede han samtidig op om idealer som aktivitet og kreativitet, hvilket gjorde det meget kompliceret at formulere en alternativ maskulinitet.

Teksterne viser tydeligt, hvordan "[t]he opposition between the working classes and the dominant class [...] is organized by analogy with the opposition between male and female, that is, through the categories of the strong and the weak, the fat (course) and the thin (or fine) and so forth", som Pierre Bourdieu har formuleret det.¹⁵⁵ Denne dialektiske tænkning afspejles også i selve titlerne *Yang-yin, Apollon eller Dionysos* og *Magi og Skønne kunster*, der ligesom mange andre af Jorns bog- og værktitler sætter to begreber i spil over for hinanden. I 1971 skrev Jorn i forordet til *Magi og skønne kunster*, at da manuskriptet blev færdigt i 1948 "troede jeg endnu på en universel systematisk dialektik, som jeg senere har måttet opløse i en tri-dialektik eller trio-lektik. Resultatet er blevet, at jeg har kunnet befri mig for den moraliserende og fordømmende intolerance, som præger dette arbejde, uden at jeg behøver at fornægte dets konsekvens".¹⁵⁶ Jorn synes således selv efterfølgende at være blevet opmærksom på den fordømmende tone i disse tekster, og som vi senere skal se, blev triolektikken – udvidelsen af dialektikken til en dynamik mellem tre poler – hans bud på en løsning, som han også forsøgte at indtænke i forhold til kønsrelationen. Hvorvidt denne triolektiske kønsmodel – der rummede mand, kvinde og homoseksuel – ændrede på den grundlæggende slagside i hans tænkning, vil jeg vende tilbage til.

¹⁵⁵ Pierre Bourdieu, *Distinction: A social Critique of the Judgement of taste* (Harvard University Press, 1984) p. 382.

¹⁵⁶ Jorn, *Magi og skønne kunster*, p. 7.

Polemikken med Elsa Gress

Jorns bibliotek vidner om, at han var velorienteret i litteraturen omkring kønsmatikkerne. Ud over Wilhelm Reichs *La revolution sexuelle* har han bl.a. læst og lavet understregninger i *Det andet køn* af Simone de Beauvoir, de amerikanske antropologer Ruth Benedicts og Margarete Meads beskrivelser af kønsmønstre i oprindelige samfund, Herbert Marcuses *Eros og civilisationen* om sublimering af Eros, Charles Wright Mills' beskrivelser af konformitetens begrænsning af den moderne mand og den danske politiker Elin Høgsbro Appels teoretiske månedsskrifter i relation til hendes parti *Parallel Kvindepolitik*.¹⁵⁷ Denne læsning udgjorde bagtæppet for den diskussion, Jorn i 1964 havde med den danske forfatter, feminist og samfundsdebattør Elsa Gress om kunst, køn og samfundsspørgsmål. Polemikken udviklede sig over adskillige avisartikler og kulminerede i to bøger: Gress' *Det Uopdagede Køn* og Jorns *Alfa og omega*.¹⁵⁸

Debatten er signifikant, fordi den bringer den kønsmatik, der ligger som en subtekst under store dele af Jorns værk, op til overfladen. Polemikken udfolder ikke alene de to kunstneres personlige syn på forholdet mellem køn og kunst, men giver også indblik i de generelle problematikker i kønsdebatten i en periode, hvor feminismen begyndte at spille en central rolle i både nedskydningen af de traditionelle samfundsnormer og i modernismekritikken. Selvom polemikken startede med en diskussion af popkunst, radikalisme og anvendelse af publicity, viste disse emner sig hurtigt at være tæt sammenhængende med kønsdebatten, som blev det egentlige stridsspørgsmål. Kønsforskellen projiceredes over i alle de øvrige meningsforskelle mellem Jorn og Gress og fik begge parter til at radikalisere deres synspunkter. Debatten berører desuden en lang række af de emner, som jeg vil fokusere på i de kommende afsnit.

¹⁵⁷ I Jorns bibliotek på Museum Jorn finder man således Simone de Beauvoirs, *Das andere Geschlecht* (1963 opr. *Le Deuxième Sexe*, 1949); Beauvoir; "Efter kvinnans frigörelse", *Ord & bild* 3, 1965; Ruth Benedict, *Patterns of Culture* (1952 opr. 1934); Margarete Mead, *Kvinnligt, manligt, mänskligt* (1961, opr. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, 1935); Wilhelm Reich, *La revolution sexuelle* (1968 opr. 1936); Herbert Marcuse, *Eros et civilisation* (1963, opr. 1955); Charles Wright Mill, *White Collar. The American Middle Classes*, 1956 (opr. 1951); Edwin Oliver James, *Le Culte de la Déesse-Mère* (1960, opr. *The Cult of the Mother Goddess*, 1959) og Elin Høgsbro Appel *Parallel Kvindepolitik* 2 og 4 (1964).

¹⁵⁸ Debatten omfatter følgende tekster: Gress, "Der er såmænd ikke en, der bare gider kaste en tomat" interview af Kjeld Rask Therkilsen, *Berlingske Tidende* (26. jan. 1964); Jorn, "Pop og Publicity. Et svar fra Asger Jorn til Elsa Gress" i *Berlingske Tidende* (2. feb. 1964); Gress, "Åbent brev til Asger Jorn" i *Berlingske Tidende* (5. feb. 1964); Jorn, "Ridderlig humanisme, kællingesnak og reaktionær radikalisme" upubliceret artikel sendt til *Information* i sep. eller okt. 1964 (Museum Jorns arkiv); Jorn, "Lidt insultorisk børnehav-sofistik anno 1964" i *Årsberetning fra SISV* (SISV 1964); Gress, "Kvinder – de har jo ingen hjerner" i *B.T.* (18. dec, 1964); Jorn, "Ukendte verdener" i *B.T.* (22. dec, 1964); Elsa Gress, *Det uopdagede køn* (København: Forlaget Spectator, 1964); Jorn, *Alfa og omega*.

Gress (1919-1988) og Jorn (1914-1973) var nogenlunde jævnaldrene og havde kendt hinanden særdeles godt siden 1940'erne, hvor Gress' lejlighed var et mødested for kunstnerne i både Helhesten-kredsen og Cobra. I 1940'erne skrev og malede Jorn ofte hjemme hos Gress, når han manglede en fredelig arbejdsplads, og de brugte hinanden til faglig sparring. Gress fik desuden konsekvenserne af Jorns kærlighedsliv ind på livet, da han forelskede sig i Dotremonts kone, Matie, og derfor var flyttet hjemmefra og ikke kunne huse Cobra-gruppen, som han havde inviteret til konference i Danmark i 1949. Dotremont mødte op i Gress' lejlighed og nægtede at gå, før Jorn dukkede op, og han og resten af de tilrejsende Cobra-medlemmer blev der, indtil det blev arrangeret, at de kunne være i arkitekternes hytte i Bregnerød. Gress havde desuden en overgang Jorns søn Troels boende.

Jorn og Gress havde begge rejst i Tyskland i 1930'erne og oplevet den politiske situation, hvilket fik dem til at deltage i modstandsbevægelsen under besættelsen. Efter krigen fik de begge tilknytning til centrale internationale avantgardemiljøer – hun primært i USA og han i Europa – men de insisterede begge på geografisk og strategisk at udfordre forholdet mellem center og periferi. Jorn gjorde det til en metode at identificere sig med et nordisk ståsted, hvorfra han var med til at forme og kritisere kernegrupper i den europæiske avantgarde. "Ingen kunstner er i sig selv provinsiel idet han er sit eget centrum. Bor han i Danmark så er det den udenlandske kunst, der for ham er provinsiel", forklarede Jorn.¹⁵⁹ I hvert land placerede han sig også i periferien: Hans danske base var ikke København men Silkeborg og fra slutningen af 1960'erne Læsø, i Italien boede han i landsbyen Albisola, mens han i Frankrig byggede atelier i Colombes nordvest for Paris. Gress grundlagde i 1959 kunstner-residency'et "De-center", der var placeret først i Glumsø og siden ved Marienborg på Møn.¹⁶⁰ Hermed gjorde hun sit hjem til et afsidesliggende, men internationalt og eksperimenterende kulturcenter, hvor kunstnere mødtes, arbejdede, udstillede og iscenesatte forestillinger. Herfra indtog hun, hvad hun i bedste avantgardeånd kaldte en "professionel outsider-position" i dansk kulturliv.

Gress' outsiderposition var også knyttet til hendes køn, og selvom hun var både meget produktiv og synlig i offentligheden som en af landets mest berømte debattører,

¹⁵⁹ Brev til Mogens Balle citeret i Andersen, *Asger Jorn. En biografi*, p. 237. Udsagnet kan ses i relation til den såkaldte "Provins-debat", som Sven Møller Kristensen indledte i 1959 med et angreb på diskursen om dansk kunst som provinsiel. Se Thomas Brostrøm. "To års avisdebat om modernisme" i Knud W. Jensen (red.), *Pejling af modernismen* (Gyldendal 1962).

¹⁶⁰ Da parrets hjem i Glumsø blev truet af tvangsauktion i 1972, tilbød Grev Peter Moltke at de kunne flytte De-center til gartnerbolien på Marienborg, hvor han selv boede med sin mandlige partner.

kom hendes anerkendelse først, da hun 1975 blev optaget i det Danske Akademi, som første kvinde i 15 år. Hendes køn stod i vejen for hende som forfatter og indgik konsekvent i både de positive og negative beskrivelser af hende som en ”blid valkyrie” (Kjeld Rask Therkilsen), et ”ukvindeligt element i kulturdebatten” (Mogens Glistrup) og ”Danmarks eneste vrede unge mand” (Klaus Rifbjerg).¹⁶¹ Hun nægtede at leve op til tidens gængse standarter for kvinders opførsel, udseende og familieliv. I 1951-52 var hun i USA, hvor hun kort før sin hjemrejse – gravid med en gift mand og pga. sine kommunistiske sympatier uden mulighed for at få forlænget sit visa – opholdt sig på Yaddo artists' retreat. Her mødte hun den biseksuelle, amerikanske maler Clifford Wright. Siden giftede de sig og levede i et åbent forhold, mens de sammen drev De-center. En af langtidsgæsterne – og i en periode Gress' elsker – var den amerikanske teaterinstruktør Tom O'Horgan, som foruden at instruere *Hair* og *Jesus Christ Superstar* også instruerede tv-udgaven af Gress' skuespil *Den sårede Filoktet* (1970).¹⁶²

Med sin orientering mod USA introducerede Gress amerikanske perspektiver og debattemner i den ellers stærkt USA-skeptiske intellektuelle debat i Danmark, og fra sit kulturradikale udgangspunkt gav hun såvel opbakning som kritik til ungdomsoprøret og kvindebevægelsen. Hun kritiserede både de traditionelle kønsroller og de feminister, der blot ønskede at vende tingene på hovedet; hun gik i brechen for de homoseksuelles rettigheder, men revsede også disses fordomme overfor heteroseksuelle. Gress var alt i alt en lige så kontroversiel, teoretisk velfunderet og kamplysten kulturpersonlighed som Jorn, og de to var således vægtige repræsentanter for deres position i en debat, der tegner et præcist tidsbillede.

Startskuddet til deres diskussion var et interview med Gress i *Berlingske Tidende* 26. jan. 1964, hvor hun under titlen ”Der er såmænd ikke en, der bare gider kaste en tomat” kommenterede aktuelle kulturtematikker og fortalte om bl.a. *Det uopdagede køn*, som hun var ved at skrive. Heri fastslår hun, at den moderne kunst er i krise, idet den ”under en maske af hvad man kunne kalde yderliggående personlighed” er blevet golde-re.¹⁶³ Den abstrakte ekspressionisme er blevet akademisk og tandløs. Problemet er ikke kunstens manglende spontanitet, for ”der eksisterer ikke spontan kunst”, erklærer hun,

¹⁶¹ Michael von Cotta-Schönberg og Helga Vang Lauridsen (red.), *Nærværende: en bog om Elsa Gress*, (Gyldendal, 1990) og DRs udsendelse *Store danskere – Elsa Gress* sendt første gang 23.03 2008.

¹⁶² Temaet i skuespillet var kunstneren som undtagelsesmenneske, hvilket blev gennemgående for den sidste del af hendes liv. (Grethe Jensen, *Kvinder i danmarkshistorien*, (Politikens Forlag, 2004), p. 269).

¹⁶³ Gress, ”Der er såmænd ikke en...”, p. 6.

men snarere at der er ”gået spekulation i kunsten”. Hun peger på popkunsten som en nyskabende, parodisk reaktion på hele denne situation og efterlyser en mere kritisk kunst.¹⁶⁴ Journalisten indvender, at Asger Jorn lige har sagt nej til Guggenheim-prisen og underforstået dermed afvist spekulationer i kunsten, men tilføjer at Jorn selvfølgelig også opnåede en del publicity ved at sige nej til en så estimeret pris.”Netop – og han har for det første råd til det – desuden er han meget bange for popkunsten [...] Han anvender i høj grad publicity, men lad os ikke sige noget ondt om ham”, svarer Gress.¹⁶⁵

Jorn reagerede prompte med den rasende artikel ”Pop og Publicity. Et svar fra Asger Jorn til Elsa Gress”, hvor han kobler problematikken omkring publicity sammen med den kønstematik, Gress havde introduceret med sin bog. Dermed er Jorns artikel, som Gress bemærker, ”et godt eksempel på, hvor nært forbundet holdningen til kvindeskønnet er med hele kultur-, kunst- og livssynet overhovedet”¹⁶⁶ – herunder, kunne man tilføje, med forbrugssamfund, populærkultur og reklameindustri. Jorn erklærer, at hans billeder *i sig selv* er den eneste form for publicity, han har haft brug for. Den form for publicity, hvor man ”ofrer penge, billeder eller selskabelighed som reklame for ens egen berømmelse”, afviser han at have benyttet sig af. Til gengæld insisterer han på selv at føre ordet omkring sin kunst for at hindre, at den bliver misbrugt politisk, eftersom ”kunstnerisk publicity i magthavernes hænder traditionelt har vist sig at være et godt middel til at kue folket med”.¹⁶⁷ Jorn var da også som ivrig debattør meget synlig i dagspressen og havde talent for at skabe opmærksomhed omkring sine forskellige projekter og holdninger til kultur- og samfundsspørgsmål – deriblandt hans afsky mod Guggenheims og andre prisuddelingers hierarkisering af værkerne. På den ene side erklærede Jorn således kamp imod den politiske brug af kunsten i en vare- og reklamelogik og dyrkelsen af kunstneren som en stjerne, og på den anden side bidrog hans succes og massive, selvsikre fremtrædelse i medierne netop til at bekræfte rollen som den typiske kunstnerhelt.

Billedet på den aggressive, selvbevidste kunstner, fremhæver Gress som en maskulint konstrueret position, som Jorn og andre mandlige kunstnere kunne indtage med største selvfølgelighed, hvorimod hun selv oplevede at blive betragtet som ufeminin, når hun erobrede denne rolle. Således blev hendes tekster eksempelvis omtalt som ”lige så

¹⁶⁴ Ibid, p. 6.

¹⁶⁵ Prisen var på 2.500\$, hvilket var et pænt beløb (svarende til ca. 180.000 kr omregnet til nutidens penge), men ikke et uoverstigeligt offer for Jorn.

¹⁶⁶ Gress, *Det uopdagede køn*, p. 39.

¹⁶⁷ Jorn, ”Pop og Publicity”, citeret i Gress, *Det uopdagede køn*, p.40

solide og indsigtsfulde som en mands”.¹⁶⁸ Som hun skriver i *Det uopdagede køn* er kvindelige kunstneres og forfatteres image i høj grad dikteret af idealkvindebilledet, mens når ”en mandlig forfatter når imageplanet er det en helt anden sag: hans billede vil være helt selvskabt og personligt. Det kan ganske vist også være hæmmende, men dog ikke på samme lammende måde som bastante forestillinger om, hvordan en forfatter har at opføre sig som kønsvæsen”.¹⁶⁹ Hun påpeger desuden, hvordan funktionen af de konkrete fotografier af en forfatter også er kønsafhængige. Mens det konventionelle billede af en mandlig forfatter, der er ”interessant fotograferet med pibe og mange bøger bag sig” for at signalere begavelse [fig.10], skal fotografiet af forfatterinden på forsiden af hendes bog

”vise at det ikke drejer sig om et uhyrligt væsen, om en ualmindelig styg eller ubehagelig eller afsporet kvindelig person. Særligt når bogen [...] drejer sig om kønsspørgsmål må læseren forvisses om, at de ikke udsættes for blåstrømpesnak, og at forfatterinden hverken er overdrevent fladbarmet eller arrogant eller seksuelt afvigende. Tilsvarende egenskaber interesserer man sig ikke for hos den mandlige forfatter, medmindre han selv insisterer”.¹⁷⁰ [fig.11]

At Jorn både anvendte og ironiserede over denne form for kunstnerportrætter bl.a. ved at posere som Marx på forsiden af bogen *Værdi og økonomi*, kommer jeg ind på senere i forbindelse med diskussionen om hans håndtering af den maskuline kunstnerrollen i det hele taget. At Gress’ kritik i øvrigt stadig i 2014 er yderst aktuel kan fx ses af forfatteren Christina Hagens ansættelse af en smuk ”body double” til at overtage sine offentlige optrædener, i protest det ”ekstreme fokus på den kvindelige forfatters udseende og privatliv, der fuldstændig overskyggede bøgernes indhold”.¹⁷¹

Fremfor at spille på den publicity, der knytter sig til kunstnerens person, anser Jorn ethvert kunstværk for i sit væsen at være *publicity* (en formulering han sandsynligvis har mødt hos Broby-Johansen, der indleder *Kunst og klasse* med at fastslå, at al kunst er propaganda, idet den udbreder en anskuelse¹⁷²). Det er vigtigt for Jorn i forbindelse med diskussionen af publicity at understrege, at han ikke som Gress hævdede, er bange for popkunsten. Tværtimod betragter han sin sympati for popkunsten som åbenlys, på baggrund af, at ”amerikanske malere hævder, at det er mig, der har opfundet

¹⁶⁸ Karin Sanders, ”En professionel outsider” i Kvininfo (red.), *Nordisk kvindelitteraturhistorie på nettet*, 2012., <http://nordicwomensliterature.net/da/article/en-professionel-outsider> (sidst besøgt 20.7.2014)

¹⁶⁹ Gress, *Det uopdagede køn*, p. 126.

¹⁷⁰ Ibid p. 8.

¹⁷¹ Christina Hagen, ”Man skal ligne en kneppedukke, for at blive hørt”, kronik i *Politiken* 23. aug. 2014.

¹⁷² Broby-Johansen op. cit.

popkunst-begrebet (hvad der for øvrigt ikke er sandt, det er min ven Lawrence Alloway, der har udmøntet det), og på baggrund af mit forslag om at udgive 24 bøger om 10.000 års nordisk popkunst”.¹⁷³ Det sidste er en titel, han til lejligheden lader erstatte den sædvanlige titel på SISV-projektet ”10.000 års nordisk *folkekunst*”, og som tilkendegiver, at projektet ikke kun er orienteret mod fortidens kunst, men også mod de aktuelle, kunstneriske og populærkulturelle dagsordener. Han er således ikke ”bange for en popkunst af demokratisk art, ved folket og for folket, men for [...] en kunst for folket, men skabt af en dygtig, kynisk åndsaristokratisk elite”.¹⁷⁴

Denne kyniske elite skriver han nu Gress og resten af den kulturradikale bevægelse ind i. Når Gress i sin artikel efterlyser større radikalitet, skyldes det ifølge Jorn, at hun ikke har ”forstået, at den gamle litterære modsætning mellem konservatisme og radikalisme i dag blot er en floskel”.¹⁷⁵ Han uddyber i den upublicerede artikel ”Ridderlig humanisme, kællingesnak og reaktionær radikalisme”, at de kulturradikale arbejder

”som bænkebidere, bogorme og snudebilleder i vækstlaget, lever højt på det ny, samtidig med, at de forvandler det hele til en uoverskuelig gennemtygget og uappetitlig forvirring, som tillader de aabentlyst reaktionære med god samvittighed, naar dette ny byder sig til i sin renhed, at sige *ja, men det kender vi allerede. Der er ikke noget nyt i det*. Er altsaa konservatismen i Danmark ufarlig [...] saa er dette langt fra tilfældet med den reaktionære radikalisme”.¹⁷⁶

Denne ”skinradikalisme” punkterer således enhver effekt af radikale tiltag ved hele tiden at lufte deres modernistisk kamuflerede, men reelt konservative kommentarer til det nye. Udover denne rekuperation – hvis konserverende tendens i sig selv bliver fremstillet som feminin af Jorn – udhuler kulturradikalismen også den virkelige radikalisme indefra ved at fokusere enten på småproblemer eller på utopiske projekter. Herunder regner Jorn ligestillingsdebatten.

Modsat ligestillingsbestræbelsen i hans tekster fra 1940erne anser han den nu for en fremtidsutopi, der tager fokus fra de virkelige, internationale, storpolitiske problemer. ”[R]epræsentanter for 'langtidsoptimismen' uden grundlag, hvad enten de hedder Koch eller Gress, maa erkende deres inkapacitet og trække sig tilbage til adækvate positioner. Der er ikke i øjeblikket tid til at spille fandango. Skorpiondansen maa vente til et mere belejligt tidspunkt”, erklærer Jorn.¹⁷⁷ Således får han affejet kønsdebatten med det

¹⁷³ Jorn, ”Pop og Publicity”, citeret i Gress, *Det uopdagede køn*, p. 39.

¹⁷⁴ Ibid, p. 40.

¹⁷⁵ Ibid, p. 41.

¹⁷⁶ Jorn, ”Ridderlig humanisme”, p. 1.

¹⁷⁷ Ibid, p. 10. Bodil Koch (1903-72) var en hovedfigur i første del af kvindebevægelsen og stiftede bl.a. Folkevirke som skulle uddanne og motivere kvinder til deltagelse i demokrati.

gamle argument om, at den står i vejen for væsentligere debatter (et synspunkt, der som før nævnt var udbredt på venstrefløjten efter 1936). Hele tonen i hans argumentation er især i et nutidigt perspektiv ualmindeligt oppustet, patroniserende og bedrevidende. Gress indvender da også, at Jorn hermed afslører sin egen ”bundreaktionære og alt andet end radikale holdning” til kvindekønnet.¹⁷⁸ Hun rammer desuden lige ned i Jorn dilemma omkring på den ene side at være kapitalismekritisk situationist og på den anden side at være blevet populær og økonomisk succesfuld, når hun bemærker: ”Du har været vant til at være avantgarde så længe, at du ikke kan tåle den pludselige modstandsløshed, der omgiver dig”.¹⁷⁹

Elsa Gress var som kvinde en oplagt repræsentant for en ”konservativ radikalisme” for Jorn, der allerede i Yang-Yin-teksten beskrev det klassiske, statiske samfund som feminint. Dette synspunkt uddybes i *Alfa og omega*, hvor Jorn anfører, at den kvindelige stræben efter radikalisme altid vil føre tilbage mod en oprindelig Moder-Jord-tilstand: ”Hendes revolutionerende frigørelse vender sig automatisk i konservativ retning. Hun er radikal og går til roden, men jo mere hun nærmer sig den, desto dybere stikker hun i jorden”.¹⁸⁰ Det er på grund af denne ”kvindens natur”, at kvindedominerede samfund er opbygget omkring værdier som stabilitet, lighed og harmonisering, argumenterer Jorn, med henvisning til bl.a. den amerikanske antropolog Margaret Mead, og hendes sammenlignende studier af kønsrollerne i ”primitive”, matriarkalske samfund og i samtidens USA. Mens sådanne kvindelige antropologer fremhæver matriarkater som harmoniske samfund, synes de ifølge Jorn ikke interesserede i at undersøge

”hvorfors disse samfund er forblevet primitive, samtidig med at andre samfund har udviklet sig til en større og større kompleksitet, for da ville de opdage, at de alle er behæftede med ét og samme tabu: Man må aldrig finde på noget nyt og introducere det i samfundet, så bliver man dræbt. Vi synes at nærme os saadanne taburegler også i det moderne samfund”.¹⁸¹

Jorn forbinder således samfundets skepsis overfor kunstnerisk nytænkning med den tiltagende ”feminisering” repræsenteret ved Gress såvel som feminismen i almindelighed. Et af stridspunkterne mellem ham og Gress er således, hvorvidt samfundet er feminint eller maskulint domineret, og hvad dette indebærer. I 1964 hvor debatten med Gress fandt sted, havde det danske velfærdssamfund skruet op for den offentlige omsorg

¹⁷⁸ Gress, ”Åbent brev til Asger Jorn”, citeret i *Det uopdagede køn*, p. 45.

¹⁷⁹ Ibid, p. 45

¹⁸⁰ Jorn, *Alfa og omega*, p. 18.

¹⁸¹ Ibid, p. 32.

for og tilhørende regulering af borgerne, og året bød således på landets den første antirygekampagne, der blev indført forbud mod alkohol i arbejdstiden og man arrangerede for første gang fødselsforberedelse for mænd. Sådanne omstændigheder, kan have været medvirkende til Jorn opfattelse af samfundet som domineret af kvindelige værdier.

I det omtalte interview med Gress rejser hun spørgsmålet om, hvorfor ideen om menneskene som skabt i Gud billede har fået os til at opfatte både Gud og mennesket som hankønnet: ”Var Vorherre et mandfolk eller var han det ikke? – og hvad kan der gøres ved det? Vi lever i et mandssamfund, der forsvare sig, og som derved allerede er dømt”¹⁸² Når Jorn i sin reaktion på artiklen gengiver hendes udtalelser, lyder det imidlertid således:

”Vi lever i et kvindesamfund, hvor manden 'på forhånd er dømt'. Dronninger overtager kongernes rolle, og kirken ledes af de nye præstinder [...] Elsa Gress drager naturligvis den uigendrivelige slutning, at Jesus var en forklædt kvinde. Harmonien mellem religion og videnskab er blevet genoprettet. Vorherre er blevet til vor Frue igen, eller rettere, fru er blevet herre. Da kvinderne er i flertal, er dette jo ganske demokratisk. Man kan ikke forklare noget om farver til en farveblind, men måske skal vi vænne os til denne grå og unuancerede tankegang, der efterhånden er blevet udbredt med kvindevældets åndsliv, for den der vil have magten, vil hellere knuse det, der ligger over hans forstand end indrømme sin begrænsning. Dette er demokratiets endnu uløste paradoks”.¹⁸³

Denne svada er et eksempel på et af Jorns retoriske greb, der går ud på at fordreje modstanderens argument og drive det ud i det ekstreme. Det er altså ikke kun i sin situationistiske kritik, at han benytter en *détournement*-teknik, men også i sin øvrige tekstlige produktion (som jeg skal vende tilbage til). Gress bemærker da også i sit åbne svarbrev: ”Det må sandelig siges, at du har gjort dig mere umage end sædvanligt med at misforstå, mere eller mindre bevidst, forvrænge utvetydige udtalelser og få det hele forvandlet til en privat kæphest”.¹⁸⁴ I Jorns nærmest karikerede fortolkning proklamerer Gress sig selv som profet for en ny kvindereligion, der kun ønsker magt, og hvis tyranni han allerede mener at kunne mærke. Det er præcis et sådant desperat forsvar fra en position med ryggen mod muren, Gress mener, kendetegner ”mandssamfundets” fald. Hun skriver netop ikke, at *manden* på forhånd er dømt, sådan som Jorn referer, men at *mandssamfundet* er det, og hendes kritik retter sig således ikke mod mandekønnet, men mod den strukturering af samfundet, der privilegerer det ene køn.

¹⁸² Gress, ”Der er såmænd ikke en” p. 5.

¹⁸³ Jorn, ”Pop og Publicity”, citeret i *Det uopdagede køn*, p. 40

¹⁸⁴ Gress, ”Åbentbrev til Asger Jorn”, citeret i *Det uopdagede køn*, p. 43.

En af forklaringerne på Jorns udfald her er givetvis, at det lige så meget er en reaktion mod Elin Høgsgbro Appel, som netop i 1964 havde stiftet partiet *Parallel Kvindepolitik*. Partiet, som den tidligere venstrekvinde oprettede i 1964, havde som program at kønsnivellere det demokratiske system, så alle ministerposter blev besat af både en mand og en kvinde. Det lykkedes ikke at samle underskrifter nok til at stille op til valg med partiet, og i 1965 blev det nedlagt.¹⁸⁵ Appel mente fx, i en omfortolkning af marxismen, at det køn, der kontrollerer reproduktionen, har magten, hvorfor de vestlige samfund med en indførelse af den fri abort kunne sætte kurs mod et nyt matriarkat efter det 1.000 år lange kristne patriarkat, som dyrkede faderguden.¹⁸⁶ Appels aggressive, radikale feminisme provokerede Jorn voldsomt (at dømme efter hans randbemærkninger i de månedshæfter hun udgav), og radikaliteten i hendes udsagn kombineret med Gress direkte kritik af hans holdninger som mandlig kunstner fik ham til at føle sig personligt truffet.

Mens Appel opfattede kønnene som væsensforskellige og kun så mulighed for ligestilling gennem parallelle, ligeværdige livsforløb, påpegede Gress, at de fleste kønsforskelle skyldtes de kulturelle struktureringer af kønnene. Hun argumenterede for at fokusere på de fællesmenneskelige ligheder og talte for en kønsindifferent humanisme. For Jorn med hans baggrund i dialektikkens tænkning var denne tankegang uforståelig, og i artiklen ”Ukendte verdener” kritiserede han disse ”nye lighedsprincipper uden kønsmodsatninger. Den sidste lille forskel er ved at forsvinde, så selv denne sidste forskydning i meningen hjalp os ikke til nogen løsning”.¹⁸⁷ Han fremhæver forskellen som den grundlæggende drivkraft for tænkningen og kønnet som forskelssætningens primære figur. Diskussionen mellem Jorn og Gress afspejler således tidens kønsdebat om biologisk essentialisme overfor socialkonstruktivisme; balancen mellem feminisme, maskulinisme og humanisme; forskels- og lighedstænkning. Samtidig åbner den for spørgsmål om kønsimplikationerne i henholdsvis den modernisme, der er blevet rekuiperet og institutionaliseret, den gryende pop-kunst, populærkulturen og den avantgardistiske opmærksomhed på radikalitet og det nye. Endelig sætter den fokus på kunstnerrollens kønnethed.

¹⁸⁵ Appel startede i Venstre med den indstilling, at der stort set var ligestilling, men ændrede holdning efter at have siddet i folketinget i 1945-50. Hun oprettede (inspireret af Dansk Kvindesamfunds leder Gyrithe Lemches ide om et kvindeparti) Parallel Kvindepolitik, som eksisterede i 1964-65.

¹⁸⁶ Appel, *Kvindens Genmæle* 1978 citeret i Jytte Larsen, ”Elin Høgsgbro Appel” i *Dansk Kvindebiografisk Leksikon* <http://www.kvinfo.dk/side/171/bio/1060/> (sidst besøgt 20.8.2014)

¹⁸⁷ Jorn, ”Ukendte Verdener”, up.

Alfa og omega – Det uopdagede køn

Avisdebatten var præget af en bidsk, polemisk tone fra begges side, og Jorn følte sig tydeligvis i en forsvarsposition, hvorfra han viste sig fra sin mest uforsonlige og nedladende. I de to bøger som kulminerer diskussionen havde Jorn og Gress imidlertid mulighed for at uddybe deres respektive synspunkter teoretisk, som det næste afsnit skal vise. Jorn bekræftede sig ofte med en problematik på flere niveauer og anførte, at ”når jeg polemiserer et fænomen færdig og vender mig fra polemikken for at beskæftige mig med det egentlige, hænder det, at folk ligefrem bliver forargede [...] De tror, at der er en primitiv opdeling. Man har ikke lov til at være både positiv og negativ på én gang, mener de. Men jeg tror ikke på begejstrede mennesker, som ikke kan blive vrede”.¹⁸⁸ Polemikken skulle således ikke blokere for, at han også kunne behandle kønsspørgsmålene på en mere nuanceret, kunstnerisk og teoretisk vis. *Alfa og omega* er delvis et forsøg herpå, og Jorn forsøger her at få sine tanker om køn til at passe ind i sine øvrige samfundsteorier og triolektiske modeller. Argumentationsstilen er dog alt andet end akademisk, og den ironiske tone gør det svært at afgøre, hvor skillelinjen går mellem Jorns provokatoriske, seriøst teoretiske og kunstneriske behandling af problematikken. For at synliggøre hans specielle argumentation og skrivestil i bogen (som jeg senere vil analysere i afsnittet ”Tekstens køn”) inddrager jeg en hel del citater. Dette afsnit skal gå bag om polemikken og undersøge Jorns kønsteoretiske refleksioner nærmere i en sammenligning med Gress’ *Det uopdagede køn*.

Jorns titel *Alfa og omega* henviser til Edvard Munchs grafiske serie af samme navn fra 1908-09. Serien, der består af 18 billedlitografier og et prosadigt, beskriver forholdet mellem mand og kvinde som en forvrænget skabelsesberetning. [fig.12] De første mennesker lever et harmonisk liv på en ø, indtil kvinden, Omega, indleder erotiske forhold først med en slange og så med øens øvrige dyr og avler en børneflokk af hybride væsener. Ude af sig selv af jalousi slår Alfa hende ihjel, inden han selv overmandes af hendes børn, der flår ham til døde, hvorefter deres nye slægt befolker øen. Munchs *Alfa og omega* tegner et vrangbillede af det moderne bestialske samfund og var bl.a. ment som et spydigt sarkastisk opgør med Kristiania-bohèmens libertære seksual-

¹⁸⁸ Virtus Shade, *Asger Jorn* (Stig Vendelkærs Forlag, 1968), p. 16.

moral.¹⁸⁹ I artiklen ”Det dyriske menneske og det menneskelige dyr i kunsten” bemærkede Jorn, at for at ”fatte dybden i problemet [omkring det dyriske menneske] ville det være interessant at få gengivet hele Edvard Munchs skabelsesberetning: ’Alfa og omega’ med hans billeder”.¹⁹⁰ Jorn vendte tilbage til motivet med menneskedyret mange gange, og lod sig altså også i sin kønsdiskussion inspirere af Munchs alternative skabelsesmyte, der ligesom mange andre af Munchs værker fremstillede kvinder som skæbnesvangre femme fatales.

Med titlen *Alfa og omega* præsenterer Jorn dels kønsproblematikken som central – det ”første og det sidste” emne¹⁹¹ – og dels som en evig kamp om at være Alfa, den første, den der bestemmer. Bogens undertitel *Second to none* er mere tvetydig, og kunne både henvise til emnets vigtighed og til det ene køns overlegenhed. En antydning om meningen findes i Jorns påbegyndte engelske manuskript ”Second to none. The fictitious genetic story of Adam Alpha”, som med sin undertitel gør manden til den uovertrufne hovedperson, og som i øvrigt behandler samme emner som den danske bog.¹⁹²

Alfa og omega er sammensat af afsnit, som oprindeligt blev skrevet til *Ting og Polis*, og andre tekststumper skrevet omkring 1963-64 samt nye afsnit. Som resultat af tekstens sammenbragte karakter er der ikke én rød tråd gennem alle afsnittene, men hovedtemaerne kønnes kamp, triolektikken og den nordiske, billedbårne tankegang væver sig ud og ind mellem hinanden. Jorn færdiggjorde teksten til korrekturlæsning, men den blev ikke trykt, før Silkeborg Kunstmuseum i 1980 udgav den posthumt. Muligvis var det Jorns egen selvcensur, der holdt ham tilbage fra at udgive bogen, men mange af pointerne blev også fremsat i andre tekster, og eftersom bogen fortsætter de teoretiske ræsonnementer i de fire andre meddelelsers fra SISV, må dens status betragtes som værende på linje med dem. Selv erklærede Jorn i *Alfa og omega*, at alle meddelelserne omhandlede socialt set uhyre væsentlige emner, som indirekte havde betydning for kunsten, og at de blev skrevet på trods. Den første blev skrevet med en ”selvopofrende li-

¹⁸⁹ Dieter Buchhart et. al. (red.), *Alpha und Omega* (Museum Kunst der Westküste, Alkersum 2013).

¹⁹⁰ Jorn, ”Det dyriske menneske og det menneskelige dyr i kunsten” i *Billedkunst*, Kbh. 1967, årg. 2, nr. 3, pp. 13-18.

¹⁹¹ Som det første og sidste bogstav i det græske alfabet betegner alfa og omega den fulde sandhed. Ifølge Joh. Åb. 22,13 siger Jesus: ”Jeg er Alfa og omega, den første og den sidste, begyndelsen og enden”.

¹⁹² Jorn, ”Second to none. The fictitious genetic story of Adam Alpha”, ufuldstændigt manuskript, Museum Jorns arkiv ca. 1965-69 (arkiveret sammen med relateret fransk manus kaldet ”La genese Naturelle” fra 1967). Under overskriften ”Art and sex in the respectable light of logic and justice” diskuterer Jorn bl.a. filosofen John Wilson, som i bogen *Logic and sexual morality* (1965) går imod den indoktrinerende seksualmoral og undersøger dens retorik og argumentationsform. Jorn kritiserer ham for at behandle sexualiteten udelukkende ud fra en rationel logic, ved at påstå at “unless we are prepared to value truth and reason above other things, there is not much hope for us”.

delse”, den anden som en ”påtrængende pligt”, den tredje med ”koldt overlæg”, den fjerde ”kedede mig næsten til døde” og ”[d]enne meddelelse nr. 5 har været mig en direkte modbydelighed at nedfælde, som jeg kun har overvundet med den største viljesanspændelse. Hermed har jeg nået bunden af, hvad jeg kan forlange af mig selv”.¹⁹³ Med disse selvunderminerende bemærkninger opstillede Jorn en ironisk distance som ramme for læsningen. Gennem hele den første del af bogen blander han Munchs giftige skabelsesmyte med referencer til Gress uden dog at erklære nogen af delene åbenlyst – i modsætning til Gress der i sin bog direkte genoptrykker avisdebatten. *Alfa og omega* kan delvis læses som et détournement af dette feministisk-humanistiske kampskrift.

Bogen indledes med en veloplagt, karikeret og humoristisk præsentation af en religiøs, en klassisk humanistisk og en mytisk-videnskabelige skabelsesberetning og deres forskellige bud, på hvilket køn der ”kom først”, og hvorvidt denne oprindelighed er udtryk for overlegenhed eller et lavere udviklingstrin. Således drejer det første kapitel ”Myten om den gamle Adam og hvad deraf fulgte” sig om den kristne skabelsesberetning, om hvilken Jorn bemærker, at

”Når manden i dag begynder at fortælle denne fortræffelige historie for at hævde sin førstefødselsret og beskrive kvinden som et lille biprodukt af hans flotte fysik, vækker han enorm jubel som en gammel nar. Når kvinderne begynder at grine af en *helt*, så er han ikke nogen helt længere. Ingen tror mere på denne ammetuehistorie, ikke engang præsterne”.¹⁹⁴

Han beskriver nu, hvordan de klassiske, ”feminine egenskaber” i den kristne kultur – fra de katolske gejstlige til det moderne åndsliv – blev fraskrevet kvinderne og i stedet blev et ideal for mændene, hvorved den ”ejendommelige feminiserede mandstype, den almenmenneskelige, menneskekærlige eller den homofile mand” opstod.¹⁹⁵ Samtidig med at den ligger i forlængelse af argumenterne i Yang-Yin-teksten, er denne beskrivelse en direkte henvisning til Gress, som netop bruger ordene ”almenmenneskelige” og ”menneskekærlig” i argumentationen for sin humanisme, hvor det ”handler om som mand eller kvinde eller ’intersex’, at være menneske i så vid udstrækning som muligt.”¹⁹⁶ Med videre skjult reference til Gress påpeger Jorn, at den kristne skabelsesberetning generelt definerer ”kvinden i forhold til de egenskaber, hun mangler i forhold til manden”.¹⁹⁷

¹⁹³ Jorn, *Alfa og omega*, indersiden af bagperm.

¹⁹⁴ Ibid. p. 5..

¹⁹⁵ Ibid. p. 8.

¹⁹⁶ Gress, *Det uopdagede køn*, p. 29.

¹⁹⁷ Jorn, *Alfa og omega*, p. 19.

Den er historien om kvindernes undertrykkelse og ”alle venter med forhåbning på hendes forløsning”.¹⁹⁸ Den kom tilsyneladende, fortæller Jorn, med ”videnskabens parasitære skabelsesberetning”, som på baggrund af Darwin og den engelske biolog Darlington fastslår, at kvinde-kønnet er det oprindelige køn. Også denne reference har han givetvis fra Gress, som diskuterer forskellige naturvidenskabelige studier af de biologiske kønsforskelle, kun for at afvise deres betydning i forhold til de ”samfundsfabrikerede”.

Jorn beskriver nu i en karikeret og underholdende mytologisk-videnskabelige form kønnenes relation som en evolutionær biologisk bevægelse fra ”androgyn eller tvekønnede adfærdsregler hos lus” over hvalros-stadiet til mennesket. Eftersom primitive, biologiske organismer er hunkønnede og kan befrugte sig selv, er kvinde-kønnet det fundamentale, og den videnskabelige Eva kan derfor betragtes som den uundværlige ”altomfattende livmoder, urmoderen, magna mater, den almægtige, monismens dybtliggende arketype”.¹⁹⁹ Adam er derimod i bund og grund overflødig, og eftersom han ikke behøver at bruge sin energi på livsnødvendige, reproduktive forhold, disponerer han over ”de fleste aggressive kræfter til udvikling af sine egne egoistiske formål. Hans vilje til magt er ikke større end alle andre arters, kvindens iberegnet, men hans evner er større, idet han besidder det største fond af disponibel energi af alle væsener”, forklarer Jorn.²⁰⁰ Adam er en slags parasit, der lukrerer på, at Eva tillader, at ”denne drønnert vokser sig tyk og fed på hendes bekostning”.²⁰¹

Allerede i *Held og Hasard* fra 1952²⁰² gav Jorn en lignende beskrivelse af manden som et lille vedhæng til den altomsluttende kvindefigur, og samme forhold skildres i malerier som det tidligere omtalte *Interplanetarisk Kvinde* fra 1953, hvor manden fremstilles som en lillebitte, men glødende aktiv og farvestrålende figur, mens kvinden står som den altomfattende urmoder, rolig, farveløs og nærmest sammenvokset med den jord, hun står på [fig.2]. I *Alfa og omega* udbygger han sit parodiske ræsonnement og konstaterer, at eftersom Eva på visse stadier i udviklingen lader Adam befrugte sine æg og afslutter elskovskampen med at æde ham, så må han til gengæld udvikle sine kamp-evner for at overleve. I sidste ende bliver han så stærk, at voldtægt bliver mulig, men det

¹⁹⁸ Ibid. p. 7.

¹⁹⁹ Jorn, *Alfa og omega*, p. 11. Jorn var hentede bla. inspiration fra Edwin Oliver James: *Le Culte de la Déesse-Mère* (1960), som han ejede et eksemplar af.

²⁰⁰ Jorn, *Alfa og omega*, p. 9.

²⁰¹ Ibid. p. 12.

²⁰² Asger Jorn, *Held og hasard. Dolk og guitar, Meddelelse nr. 3 fra S.I.S.V* (Borgen, 1963), p. 144.

sætter samtidig også Eva i stand til at udnytte Adams styrke til at kæmpe og forsvare hende. Adam har hermed pludselig fået en mening med tilværelsen: Han er

”blevet en rigtig helt og beskytter af det 'svage' køn. Hans dyriske stolthed har nu nået toppen. Truttende, syngende og brølende trasker han af sted parat til at værgе sig og 'sine'. Denne nye værdighed giver ham en *fornuftbetonet* eksistensberettigelse, hans tilværelse ikke har i sig selv. Dette forklarer, hvorfor Adam må være heltemodig og ridderlig, mens ingen sådanne krav kan stilles til Eva”.²⁰³

Den selvtilfreds stoltserende mand dukker med mellemrum op i Jorns billeder oftest som en komisk lille figur, der endnu er uvidende om de farer, der lurер længere fremme; eksempelvis i modifikationen *Top of the World – or Gay Day* [fig.13]. På dette tidspunkt i evolutionen kan den heltemodige mand endda beskytte en hel flok på én gang, og begynder at samle et harem omkring sig – vi befinder os nu på hvalros- og kronhjortestadiet, oplyser Jorn. Med den magt Adam nu har tilkæmpet sig, begynder Eva at pønse på

”revolte, så *retfærdigheden* kan sejre og hun kan blive *ligestillet* med Adam i værdi. Dette kan kun ske, om der kan etableres en ligevægt mellem de egenskaber, man kalder de *mandlige*, og dem, man kalder de *kvindelige*, og dette kan igen kun ske, om man kan påvise, at alle mænd og kvinder besidder disse egenskaber hver for sig og kan udvikle dem i det, man kalder en indre androgyn eller tvetullet ligevægt. Men dette forudsætter, at manden vender sig aggression mod sig selv, så den, der kan overvinde sig selv, bliver større end den, der kan indtage en stad. Denne prisværdige kamp har Adam med megen selvovervindelse optaget og har naturlige forudsætninger herfor i sit oprindelige vitale behov for selvbeherskelse”.²⁰⁴

Jorn skriver sig her igen op mod Gress, der netop påpegede at begge køn rent biologisk besad både maskuline og feminine egenskaber, ligesom han relaterer til det klassiske ideal om maskulin selvbeherskelse (hvilket jeg vender tilbage til i afsnittet ”Maleriets kønnede diskurser II”). Jorn er af den opfattelse, at mens manden, når han udvikler sine feminine sider, kan opnå en balance mellem egenskaberne, så fører kvindens ”maskulinisering” hende derimod ikke nærmere mandens væsen, men tilbage mod hendes egen oprindelige, selvbevrugtende tilstand og ”egen instinktive *ubegrænsede* magtvilje eller egoisme”.²⁰⁵ Mens den maskuline stræben efter balance således kommer til udtryk gennem selvkontrol og tøjring af den aggressive kraft, ender den feminine stræben altså, ifølge Jorn i en sammensmeltning med naturen – en før-kønnet tilstand af selvfuldkommenhed.

²⁰³ Jorn, *Alfa og omega*, p. 16.

²⁰⁴ Ibid p. 18.

²⁰⁵ Ibid, p. 18.

Jorn lægger sig her i forlængelse af den traditionelle udlægning af kønsrollerne, som bl.a. Simone de Beauvoir har påpeget, hvor kvinden opfattes som immanens (væren i sig selv), mens manden opfattes som et subjekt, der konstant tilstræber at transcender sig selv i en fremadskridende udvikling. Hans skabelsesberetning om kønnenes relation består af parodiske elementer af evolutionisme, biologisk essentialisme, psykologi, religion og mytologi i en skønsm blanding. Selvom han har krydret sit forsvar for den maskuline position med ironiske og morsomme refleksioner, mærker man stadig hans grundlæggende udgangspunkt i en dialektisk forskelstænkning og en forestilling om, at kønnene ikke bare er forskellige, men hinandens modsætninger og udvikles gennem en intern kamp.

Omvendt tager Elsa Gress i sin bog afstand fra essentialismen og beskrivelsen af kvinden og manden som to fastlagte, modstillede identiteter og argumenterer derimod for tilstedeværelsen af mange forskellige kønsudtryk. Hun tager udgangspunkt i Simone de Beauvoirs beskrivelser af det kulturskabte kvindesyn i *Det andet køn*. Når subjektet altid forudsættes som mandligt, så formuleres den universelle forestilling om mennesket maskulint, og både Beauvoir og Gress fokuserer derfor på, at kvinden også skal kunne indtræde som eksistentielt, universelt subjekt. De mener, at alle bør tænkes som mennesker, før de tænkes som køn – Gress taler om ”menneskeliggørelsen af begge køn”.²⁰⁶ Hun kritiserer dog også Beauvoir for at forveksle de mande- og kvinde stereotyper hun angriber, med virkeligheden. Gress ønsker i stedet at fokusere på de enkelte kvinders individuelle situationer. Hun mener ikke som Beauvoir, at kvindernes frigørelse opnås ved fravalg af mand og børn, men ved at både mænds og kvinders valgmuligheder udvides. Kvindekønnet er ikke ”det andet køn”, fastslår Elsa Gress, men ”det uopdagede køn”, hvis mange ressourcer og muligheder endnu ikke er kommet til udfoldelse i det herskende samfund – ligesom mange af mandekønnet’s potentialer også stadig er uopdagede. Den kønsteoretiske kontekst for Gress’ feministiske position skal uddybes i det kommende afsnit, men hendes kritik går i bund og grund på, at Simone de Beauvoir vil have kvinderne til at blive som mænd, hvilket ifølge Gress også afspejles i hendes sprog, som hun beskriver som ”tørt, sagligt og overbevisende, dvs. som mænd formentlig taler”.²⁰⁷

²⁰⁶ Gress, *Det uopdagede køn*, p. 132.

²⁰⁷ Ibid, p. 133.

I sin bestræbelse på en ligestilling, der tænker mennesket før kønnet, kritiserer Gress både feminismen og maskulinismen for offerrolle-tænkning. På den ene side tror Beauvoir og feminismen, at "alle mænd lever fuldt og tilfredsstillende", ²⁰⁸ og på den anden side går Jorn og andre maskulinister "ud fra 'kvindevældets' realitet i samtiden eller den nære fremtid og væbner sig derimod, ved at fremhæve alle forskelle, både reel- le og især de fiktive, selvom det synes at ske i mandskønnets disfavør. De vil ligefrem hellere være under- end overlegne, bare forskellene understreges." ²⁰⁹ Ifølge Gress er det med andre ord selve forestillingen om, at det andet køns muligheder er ubeskårne, at den anden er ustækket, grænseløs og ukastreret, der er årsagen til, at kønsforskellen bliver til en kønskamp. I den psykoanalytiske terminologi er det, som Lilian Munk Rösing har påpeget, netop i kraft af kastrationen – det at erkende, at man er begrænset, og at man er ét køn, mens det andet køn er forbeholdt nogle andre – at subjektet indtræder i den symbolske orden, hvor grænser og forskelle indstifter betydning. ²¹⁰ Men en lige så stor udfordring er det at forstå, at det andet køn er tilsvarende kasteret og ikke har uendelige privilegier. Hovedbudskabet i Gress' *Det uopdagede køn* er at vise begge køn som kastrerede, samt at nedbryde de kulturelt betingede forskelle, som er blevet opdyrket i den patriarkalske kultur. Hun fokuserer således på ligheden i den menneskelige situation og forsøger – som mange andre feminister i sin generation – at sætte parentes om kønnet.

Jorn betoner derimod forskellene – biologiske såvel som kulturelle. Men efter sin fremstilling af disse forskelle træder han så at sige et skridt tilbage og beskriver dem som resultatet af en patriarkalsk, filosofisk tradition. Hvis man ønsker at revolutionere denne, må man, fremhæver Jorn,

"først erstatte selve dette udviklingshierarki med et andet ordenssystem eller få afskaffet ordenssystemer som helhed og få dem erstattet af en anden klassificeringsmetode. Selvom man skubber hele spørgsmålet om det ene køns eventuelle overlegenhed og det andets underlegenhed eller deres eventuelle lighed til side, ændrer det overhovedet intet i sagen. Det drejer sig her om et filosofisk-logisk system, som manden har opbygget, og hvori han grupperer sine erfaringer, altså selve det system, hvori alle matematiske beregninger foregår, selve ordensprincippet som sådant". ²¹¹

Her fornemmer man, hvordan læsningen af Elsa Gress, Simone de Beauvoir, Margarete Mead og Elin Høgsbro Appel har sat sig spor i hans tænkning, og hvordan han i prin-

²⁰⁸ Ibid, p. 132.

²⁰⁹ Ibid, pp. 49–50.

²¹⁰ Lillian Munk Rösing, *Kønnets katekismus* (Roskilde Universitetsforlag, 2005), pp. 29–36.

²¹¹ Jorn, *Alfa og omega*, p. 20

cippet kunne dele nogle af feminismens kritiske pointer. I modsætning til et feministisk ønske om grundlæggende omvæltning af det fallocentriske system er Jorns mål her imidlertid blot undersøge det og udrede den ”håbløse og selvmodsigende forvirring”, der er på området:

”Det drejer sig ikke om nogen ny orden, blot om at sætte tingene på plads i et allerede eksisterende ordenssystem. Først når dette er gjort, kan man overse, om det stadig er brugeligt, eller om man må kassere det og finde på noget nyt. Fordi der er uorden i et regnskab, er det ikke givet, at det er regnskabssystemet, der har fejlen. Det kan jo være betjent med ligegyldighed om dumhed.”²¹²

Med en forsigtighed og respekt for det eksisterende system, der er atypisk for ham, forsøger Jorn således blot at afklare situationen for maskuliniteten, hvorefter han overlader det til andre at levere alternativer. Og at maskuliniteten er truet, tvivler han ikke på: ”Manden vil, efterhånden som verdenssamfundet mere og mere koordineres, blive lige så malplaceret som dronerne blandt arbejdsbierne i bistadet. Dronninger og prinsgemaler er tidens løsen. Vi nærmer os en statisk samfundsreform, og dette kan man på ingen måde bebrejde Eva”.²¹³ Snarere mener Jorn at det er en effekt af det automatiserede industrisamfund, der i sin stræben efter det systematiserede, magelige liv i stigende grad fritager mennesket fra de udfordringer, som før blev løst ved hjælp af traditionelt maskuline egenskaber som styrke, risikovillighed og nytænkning. Jorns holdning ligger her i forlængelse af bl.a. sociologen Charles Wright Mills, der i bogen *White Collar. The American Middle Classes* fra 1951 (som Jorn havde) beskrev, hvordan kontorarbejdet i grå jakkesæt og hvide kraver var ved at fordrive det direkte meningsfulde, manuelle arbejde, og skabte en passiv mandstype, der manglede individualitet, initiativ og politisk bevidsthed. Som Mills formulerede det: ”The white-collar people slipped quietly into modern society. Whatever history they have is a history without events; whatever common interests they have do not lead to unity; whatever future they will have will not be of their own making”.²¹⁴ ”The self-made man” blev gradvist erstattet af det Jorn i *Magi og skønne kunster* kaldte ”gummihandske-individer”, der har mistet den sociale selvtillid og stoltheden over arbejdet.²¹⁵ Det er stoltheden, handlefriheden og det manuelle engagement i materien, Jorn mener, at kunsten kan bringe tilbage og dermed også indstifte en ny maskulin identitet.

²¹² Ibid. p. 25.

²¹³ Ibid. p. 29.

²¹⁴ Charles Wright Mills, *White Collar. The American Middle Classe* (Oxford University Press, 1951), p. ix.

²¹⁵ Jorn, *Magi og skønne kunster*, p. 86.

Alfa og omega er en legitimering af dette projekt og en forklaring af dens baggrund. Med bogen mener Jorn at have redegjort for relationen mellem kønnene, som den tegnes af videnskaben i midten af 1960erne:

”Det er uden gnist af sympati, jeg nedskriver denne genesis, der kun er en opsummering af, hvad vi alle må lære og alle ved. Den dag, den er udbygget i alle detaljer, behøver menneskene ikke spekulere mere over det problem, det er løst lige så komplet uinspirerende som Linnés botanik. Kun en skånselsløs erkendelse af, hvor vi i dag står, forbundet med en skabende fantasi baseret på præcise iagttagelser, er i stand til at bryde de bånd, som videnskaben fortsat søger at snøre os ind i. Det er dette første skridt: den skånselsløse erkendelse og intet andet, jeg har haft som mål for min litterære virksomhed. Alt dette er ukunstnerisk. Hvorfor ikke holde dig til kunsten, spørger man mig, den har jeg dog aldrig sluppet. Uden den ville jeg ikke kunne hæve mig op over disse triste perspektiver. Uden kunsten vil andre heller ikke kunne komme videre”.²¹⁶

Jorn distancerer sig således fra både de religiøse og de videnskabeligt funderede skabelsesberetninger med deres uinspirerende kønsmoral – om end jeg mener, at der er mere end en ”gnist af sympati” at spore i hans beskrivelse af mandens ”naturlige” meritter. Køndebatten fremstår på en gang som en væsentlig og seriøs tematik i hans tænkning, og som et stadig større problem, som han forsøger at tackle dels ved at definere de maskuline værdier i overensstemmelse med sine kunstneriske og politiske overbevisning og dels ved hjælp af en ironiskhumoristisk distance, når selv kan se at hans argumenter får en misogyn karakter. Han sætter sin lid til kunsten og den skabende fantasi som en mulig forløsning; det er her alternative relationer og manderoller kan afprøves og eventuelle nye ordener formuleres.

Kønsteoretisk forskelstænkning – dialektik og triolektik

Et af de centrale diskussionspunkter i Asger Jorns og Elsa Gress’ bøger er den måde, de tænker kønsforskellen på. Jorn forsøgte både generelt i sin tænkning og specifikt i forhold til kønsspørgsmålet at overskride en rigid dualistisk opposition, først gennem en dynamisk dialektik, hvor enhver pol rummer kimen til sin modpol, som i den taoistiske yang-yin-model, og siden ved at udvide dialektikken til en triolektik. I slutningen af *Alfa og omega* lægger han op til at tænke kønsforskellen ind i den triolektiske model, men som vi skal se følger flere af problemerne ved den oppositionelle tænkning med. Disse overvejelser skal i dette afsnit sættes ind i en bredere kønsteoretisk ramme

²¹⁶ Jorn, *Alfa og omega*, p. 36. Den svenske botaniker, læge og zoolog Carl (von) Linné (1707-1778) udformede et systematisk seksualsystem inden for botanikken, der lagde grunden til den moderne klassificering af planter og dyr. For Jorn var denne reducering af noget så visuelt som blomster til et beskrivende billedløst system et skækeksempel på den videnskabelig objektivitet.

ved hjælp af en præsentation af tænkningen om forskel i feministiske teorier. Også Gress' position skal i det følgende forsøges præciseret ved at relatere den til de tre bøger, der i store træk har tegnet udviklingen i den feministiske teori. Gress forholder sig i *Det uopdagede køn* – og i sine senere bøger og skuespil – mere direkte til den feministiske teori op til 1970'erne end Jorn, der lægger afstand til den og ironiserer over den. Alligevel er mange af de problemstillinger, han beskæftiger sig med bl.a. i *Alfa og omega*, tæt forbundet med de feministiske diskussioner, ligesom jeg vil trække på flere af disse teoretiske positioner i senere afsnit.

Den vestlige tænkning har, som det kan ses i både dialektikken og strukturalismen, været opbygget omkring binære modsætningspar som grundlæggende organiserer vores forståelse af kultur, sprog og filosofi. Feministiske (og poststrukturalistiske) teorier har på forskellig vis kritiseret denne binære struktur ved at pege på, hvordan den ene af de to modsætninger altid gives højere prioritet. Kønsdiskussionen centrerer sig i høj grad omkring lighedstænkning versus forskelstænkning. Inden for de feministiske teorier er begrebet forskel en særligt omdiskuteret term, som ofte er blevet opfattet som negativ, splittende og forbundet med essenstænkning og chauvinisme.

I *Det andet køn* identificerede Simone de Beauvoir netop forskellen som det centrale begreb og belyste, hvordan forskellighed i den filosofiske tænkning i almindelighed og Hegels dialektik i særdeleshed er blevet ensbetydende med en devalueret andethed. Hun påpegede, at forskel i dialektikken bliver beskrevet med udgangspunkt i det ene (det mandlige subjekt), i forhold til hvilket det andet (kvindelige) bliver defineret som binær modsætning og negation. Derfor blev kønsforskellen strukturelt set asymmetrisk. Hun bevarede så at sige strukturelt en binær, dialektisk opfattelse af kønsrelationen i sin tænkning, men argumenterede for lige adgang for begge køn til en subjektposition som den Ene. Ligheden skulle således skabes ved at kvinder også indtog den universelt gyldige position som menneskeligt subjekt, der var blevet skabt på baggrund af en maskulin position. Med sin grundtanke om at man ikke fødes til at være kvinde, men *bliver* det i kraft af de kulturelle normer, understregede Beauvoir samtidig også den processuelle natur i Hegels dialektik. Ideen om denne bliven-kvinde har bl.a. inspireret Judith Butlers performative teori, der netop gør op med den fikserede binære tænkning.

Elsa Gress argumenterede i *Det uopdagede køn* overordnet set for en kønslighed (forstået som både enshed og ligestilling) og en fællesmenneskelig universalisme i forlængelse af Simone de Beauvoir. Hun ønskede dog et større fokus på forskellen mellem

de enkelte kvinder (og mellem de enkelte mænd) og advarede imod, at Beauvoirs bestræbelse på at inkludere kvinden i den universelle definition af mennesket i stedet kunne ende med, at kvinder måtte ”blive mænd”.

Med *Det andet køn* inspirerede Beauvoir den såkaldte anden bølge af feminisme, der især fokuserede på filosofisk og teoretisk chauvinistiske magtstrukturer (den første bølge knyttede sig til suffragette-bevægelsens kamp for lige politiske og juridiske rettigheder).²¹⁷ I den anden bølge feminismeteorien udvikledes der 1960'erne og 70'erne en konstruktivistisk fløj af ”gender studies” primært i den angelsaksiske tradition, der nivellerer kønsforskellen og opfatter den som en social konstruktion, og en primært fransk-kontinental fløj, der udvikler en forskelstænkning baseret på såvel sociale som biologiske forskelle. Især franske teoretikere som Hélène Cixous, Luce Irigaray og Julia Kristeva modsatte sig den lighedspolitik, Simone de Beauvoir havde ført. De fokuserede i stedet på at formulere kvindens andethed og forskel positivt, og give den en social og symbolsk repræsentation. Frem for blot at synliggøre den skjulte fallogocentrisme i vort tilsyneladende neutrale sprog, udviklede de sproglige metaforer og filosofiske, mytologiske og psykologiske tankeformer baseret på den kvindelige krop og en feminin social position. Forestillingen om en alternativ filosofi og et særligt sprog – *écriture féminine* – der tager udgangspunkt i den Andens position, har flere ligheder med avantgardens brug af sproget og underminering af det etablerede sprog. Det er, som jeg vil komme tilbage til, interessant i forhold til Jorns særlige skrivestil og hans forsøg på at udvikle en alternativ tænkning.

Særligt en teoretiker som Luce Irigaray har forsøgt at formulere et kvindelig modstykke til de essentialistiske, biologiske forestillinger om kønsforskellene som den, Jørn udfoldede i *Alfa og omega* – uden rigtigt selv at ville vedkende sig den. I sin bog *Thinking the difference. For a Peaceful revolution* (1989)²¹⁸ argumenterer Irigaray dels for at anerkende kønnenes forskellige kropslige erfaringer i en fænomenologisk forståelse,

²¹⁷ Feminismeteorien inddeles ofte i tre overordnede bølger. Den første bølge knytter sig især til suffragetterne i slutningen af 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet. Anden bølge som blev igangsat af Simone de Beauvoirs kulminerede i 1960-80'erne og fokuserede hovedsageligt på en filosofiske, kulturelle og personlige manifestationer af chauvinistiske magtstrukturer. Fra omkring 1990 forsøger den tredje bølges feminisme, der typisk er informeret af poststrukturalisme, postkolonialisme og queer-teori, at korrigere anden-bølge-feminismen og øge kompleksiteten ved bl.a. at inddrage racemæssige, etniske religiøse, seksuelle og kulturelle forskelle. Se fx Maggie Humm, *The Dictionary of Feminist Theory* (Ohio State University Press, 1995).

²¹⁸ Luce Irigaray, *Thinking the Difference. For a Peaceful Revolution* (London, The Athlone Press, 1994); . (opr. *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique* 1989).

der adskiller sig fra en rendyrket biologisk essentialisme, og dels formulerer hun en forskelstænkning, der ikke bygger på dialektisk modsætning, men en permanent tilblivelse og omvurdering af begge køn.

Irigaray og Beauvoir kritiserer således begge køns-asymmetrien, men er uenige om de fundamentale strukturer, der producerer den. Mens Beauvoir anerkender dialektikken og blot vender sig mod dens fejlslagsne gensidighed, mener Irigaray, at dialektikken i sig selv er udtryk for en maskulin betydningsøkonomi, og at kvinder aldrig kan forstås i forhold til den dialektiske subjektmodel, fordi de konstituerer selve den forskel, som de mandlige subjekter definerer sig i forhold til.²¹⁹ For Irigaray er såvel subjektet som den Anden maskuline støttepunkter i en lukket fallogocentrisk betydningsøkonomi. Som følge deraf er dialektikkens fremstilling af kønsforskellen som to tilsyneladende positive, repræsenterbare begreber blot en maskering af den maskuline positions entydige hegemoni. I virkeligheden tænker dialektikken ikke ud fra to positioner, mener hun, men enten ud fra én position (mandens, den enes) eller tre: manden (tesen), kvinden (antitesen) og barnet (syntesen).²²⁰ I forhold til Jorns fremlæggelse af kønsdialektikken i Yang-yin-teksten, rammer Irigarays kritik meget præcis, eftersom det her netop var det maskuline, dionysiske, dynamiske princip, der blev det udgangspunkt, som hele konstruktionen blev tænkt ud fra. Selvom Jorns triolektik ikke er opbygget som tese-antitese-syntese er Irigarays indvendinger, som vi skal se om lidt, også relevante i den sammenhæng. På trods af Irigarays kritik af dialektikken som et maskulinistisk kneb, der helt ekskluderer det feminine, er også hun blevet kritiseret for i realiteten blot at bekræfte den binære kønstænkning.²²¹ Hendes forsøg på at formulere er tænking med udgangspunkt i den kvindelig krop er således blevet set som en recirkulering af en mytisk, essentialistisk forestilling om det evigt feminine, nu blot med positivt fortegn.

Gress reagerede lige så skarpt mod den feministiske tendens til forskelstænkning i 1960'erne og 70'erne som mod Jorns maskulinistiske version. Den eneste vej til ligestilling var i hendes øjne, at man insisterede på ”de langt mere påfaldende ligheder mellem mennesker, her mennesker af forskelligt køn – altså stik imod både maskulinismens og den potentielle matriakalisme, der begge understreger forskellene i håb om at bevare

²¹⁹ For en diskussion af Beauvoirs forsøg på at give kvinder subjektivitet og Irigarayss beskrivelse af dem som et paradoks og en konstituering af det urepræsenterbare inden for identitetsdiskursen, se bl.a. Judith Butler, *Kønsballade*, pp. 37-84.

²²⁰ Se Rösing op. cit.

²²¹ Butler op. cit, Rösing op. cit.

status quo og at bringe det hidtil undertrykte køn ovenpå”.²²² Trods sin skarpe kritik af forestillingen om særligt kvindelige egenskaber opererede hun imidlertid selv ind imellem med sådanne. Hun blev efterhånden influeret af anden-bølge-feminismes forskelstænkning, og eftersom hun mente at de konstruktivistiske gender studies gik for vidt, betonedes hun i stigende grad i sine senere tekster vigtigheden af at opretholde kønsforskellene. I *Blykuglen og andre epistler* (1984) præciserer hun, at ”[k]ønskampen og dens faser og former er og bliver afgørende vigtig, at den stund at vi *er* disse to køn plus mellemformer”.²²³ Således ønskede hun at pointere, at målet hverken var patriarkat, matriarkat eller en kønsløs unisexualitet, men en bredere ramme for udfoldelse af alle kønsudtryk. Efter *Det uopdagede køn* rettede hun stadig mere aggressive angreb på venstrefløjens kvinde- og bøssebevægelser, som hun mente gentog diskrimineringens mønster med modsat fortegn, når de fordømte ”det onde heteroægteskab” med samme fordomsfuldhed, som de selv havde mødt.²²⁴ Mens Gress op til starten af 1960erne repræsenterede et kulturradikalt standpunkt i sin kamp for større frisind og blev set som det kvindelige svar på Poul Henningsen, mente hun i slutningen af sit forfatterskab – i 1970erne og 80erne – at både frisindet og seksualiteten havde sejret i en sådan grad, at det nu var drømmene, idealerne, de dybe følelser og retten til en ukødelig kærlighed, der trængte til at blive reddet.

De negative konsekvenser af en radikal konstruktivistisk nivellering af kønnene advarede hun mod i det dystopiske skuespil *Ditto Datter* fra 1967. Her skildres en feministisk science fiction-vision, hvor en ny verdensorden indføres med ”Verdenssterilisationsdekretet af 2017”, hvorefter man med kunstig befrugtning sørger for, at der kun fødes pigebørn.²²⁵ Dette afslutter definitivt de problemer med både overbefolkning og atomvåben, som prægede ”tokønstidsalderen”. Generationer efter består jordens befolkning nu udelukkende af kvinder, og bortset fra et nedfrosset eksemplar af en mand, er der kun adgang til mandekønnet gennem den kunst, det har efterladt. Hovedpersonerne i stykket, en mor og en datter, forsøger gennem kunsten at forstå kærlighedsrelationerne og det tabte mandekøn ved at projicere historiske figurer og berømte par op på en skærm – fra Klytæmnestra & Agamemnon over Kierkegaard til episoder med de sidste

²²² Gress, *Det uopdagede køn*, pp. 71–72.

²²³ Elsa Gress, ”Ædle kvinder, skønne møer og mænd og raske svende – og den store asociale kærlighed” i *Blykuglen. Epistler og andre essays* (Gyldendal 1984) p. 177

²²⁴ Ibid

²²⁵ *Ditto Datter* blev skrevet i 1967, uropført på engelsk i 1970 på Hollins-universitetet i Virginia og opført på dansk i Riddersalen i 1976, hvor den havde Jytte Abildstrøm og Daimi i hovedrollerne som mor og datter. Udgivet i Elsa Gress, *Dæmoniske damer og andre figurer. Dramatiske tekster*, Gyldendal 1979.

eksemplarer af mandekønnet i den transkønnede tid lige før deres udryddelse. [fig.14] Med stykket understreger Gress sin kritik både af tidens radikale, aggressive feminisme og de samtidige konstruktivistiske tendenser til at ophæve kønsforskellen. Det sceneri hun fremmaner, kunne overraskende nok også være en fremstilling af Jorns skræmmebillede af et trygt, men fantasiløst og aferotiseret kvindesamfund. Mens de to var uenige både om kønskampens aktuelle tilstand, om kønsforskellenes karakter og om homoseksualitet, havde Gress og Jorn altså et fælles fjendebillede i form af et fremtidigt kvindes-tyre og en udradering af kønsforskellen. Det er et fjendebillede, der siger mere om tidens usikkerhed omkring destabiliseringen af kønsrollerne og de mulige alternativer, når patriarkatet tydeligvis var på vej til at kollapse, end det siger om en reel fare for at dystopien skulle realiseres. Deres fælles bekymring er, som jeg ser det, udtryk for en tøven over for en postmoderne kønstænkning.

I modsætning til den første feministiske bølges generelle fokus på lighed og den anden bølges understregning af kønsforskel som enten biologisk eller socialt konstrueret, forsøger den tredje poststrukturalistisk inspirerede bølge at dekonstruere selve forskelsstrukturen. Et af de tidligste eksempler er Joan W. Scotts artikel "Deconstructing Equality-Versus-Difference: Or, the Uses of Post-structuralist Theory for Feminism" fra 1988, som netop kritiserer opstillingen af lighed og forskel som modsætninger og argumenterer for, at alternativet til den binære kønskonstruktion hverken er at gøre kønnene ens eller androgyne (som Beauvoir var tilbøjelig til) eller at forsøge at udvikle en specifik kvindelig tænkning (som Irigaray og forskelstænkningen). Alternativet er "a more complicated historically viable diversity than is permitted by the opposition male/female, a diversity that is also differently expressed for different purposes in different contexts".²²⁶ Hun foreslår således – ligesom teoretikere som Rosi Braidotti, Judith Butler, Karen Barad m.fl. – at komplicere og destabilisere kønsforskellen med andre forskelle inden for hvert køn (fx race, seksualitet og socio-økonomiske vilkår). Flere poststrukturalistiske feminismeteorier bestræber sig således på at erstatte dialektikkens fokus på adskillelse og andethed (som i virkeligheden er udtryk for enshed og den Enes dominans) med komplekse netværk af forskelligartede forbindelser, der som et rodnet

²²⁶ Joan W. Scott, "Deconstructing Equality-Versus-Difference: Or, the Uses of Post-structuralist Theory for Feminism" (*Feminist Studies*, 14:1, 1988, pp.33-50.) pp. 45.46.

forbindes horisontalt, uhierarkisk og ikke-lineært.²²⁷ Således defineres det kvindelige subjekt i Judith Butlers teori ikke gennem sin rolle som mandens Anden, men i kraft af sine konstante performative gennemspilninger af kvinderoller. I disse gennemspilninger kan der indarbejdes små forskydninger, der giver mulighed for at justere og forandre rollerne. Ved at afvise de biologiske forskelle som determinerende for kønsidentiteten ønsker Butler at slippe af med de binære kønsoppositioner, der understøtter en obligatorisk heteroseksualitet.

Som allerede nævnt var Jorn bl.a. i sin Yang-ying-tekst netop med til at opretholde forestillingen om en ”naturlig” heteroseksuel, dialektisk relationen mellem kønnene. Den dialektiske forskelstænkning var selve udgangspunktet for Jorns arbejde og strukturerede i høj grad både hans teoretiske tænkning, titlerne på hans bøger (*Held og hasard, Guldhorn og lykkehjul, Ting og polis, Værdi og økonomi, Alfa og omega, Indfald og udfald*), hans billedlige motivverden, som meget ofte modstiller to former eller figurer, og hele hans argumentationsform, hvor han polemiserede imod en modstander, i forhold til hvilken han definerede sin position. Han udviklede imidlertid hele tiden sin personlige fortolkning af dialektikken først ved at understrege dynamikken og udvekslingen mellem modsætningsparrene, frem for en aggressiv opposition, og siden ved at udvide dialektikken til en tresidet relation, en triolektik. Kritikken af dialektikken – og binære modsætningspar i det hele taget – deler Jorn med poststrukturalismen og tredje-bølge-feminismen, uden at de dog nødvendigvis har de samme præmisser for kritikken, og hans tænkning kommer således til på nogle områder at fremstå mere i pagt med denne end hans kønstænkning ellers tilsiger.

Poststrukturalismens kritik af dialektikken og den binære oppositionstænkning er bl.a. blevet formuleret af Jacques Derrida ud fra prioriteringen af selv-identitet og præsens over forskel, multiplicitet og fravær. Eksempelvis bevæger den hegelianske dialektik sig hele tiden hen imod en syntese af to modsatrettede begreber (tese og antitese forenes i syntesen). Med sit begreb om *différance* (forskellighed eller udskydelse) understreger Derrida et ønske om dels at bevare forskellens spænding og dels at destabilisere de oppositionelle termer i det binære system og sætte dem i ustandselig bevægelse. ”If there were a definition of *différance*”, forklarer Derrida, ”it would be precisely the limit, the interruption, the destruction of the Hegelian *relève* [syntesens ophævelse af forskel-

²²⁷ Fx i Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Difference in Contemporary Feminist Theory* (Columbia University Press, 2. udg., 2011).

len] wherever it operates”.²²⁸ Denne insisterende tænkning i forskel og flerhed fremfor syntese og enhed har flere ligheder med Jorns triolektik og hans kritik af strukturalisme og dialektik. Jorn udvikler primært sin triolektik i *Naturens orden*, men i *Alfa og omega* relaterer han den indirekte til kønsrelationen. Når jeg i det følgende behandler triolektikken vil kønsperspektivet derfor også midlertidigt glide i baggrunden.

I *Naturens orden* foretager Jorn en kritisk gentænkning dels af den dialektiske materialisme og dels af Niels Bohrs komplementaritetsteori – eksempelvis hans teori om, at beskrivelsen af lyset som partikler og beskrivelsen af det som bølger er komplementære virkelighedsopfattelser, der er indbyrdes modstridende, men begge sande og nødvendige for en fuldstændig beskrivelse. Jorn forsøger at kombinere dialektikkens dynamik med komplementaritetsteoriens opretholdelse af to sandheder i samme system. Han forklarer:

”Dialektikken er baseret på overbevisningen om polarisationens eller den tosidede modsætnings ustandselige forening i synteser, der så igen giver dualiteter. At der er noget rigtigt i dualitetens enhed kan ikke bortforklares, så længe man ikke har bortforklaret elektricitetens og magnetismens polaritet”.²²⁹

Imidlertid afspejler denne proces, hvor syntesen hele tiden finder nye modsætninger, en aggressiv logik. Den binære opposition er som model et produkt af den moderne verdens strukturering og resulterer ifølge Jorn i ”en slags naiv konkurrence eller kold krig”.²³⁰

”Det er som en fodboldbane, hvor begge parter prøver at vinde. Men lad os nu forestille os en helt ny slags fodboldbane, hvor der er i stedet for to hold og to mål er tre hold i spil og tre mål. Hvad vil der nu ske når de tre hold begynder at spille mod hinanden? For det første vil man hurtigt opdage, at det er umuligt at kontrollere, hvem der skyder målet af de to fjender, der angriber. Det bliver nødvendigt at vende reglerne om så sejren bliver negativ, så det er det hold, der har forsvaret sig bedst, og hvor der er gået færrest mål ind, der er sejrherren. Sejren er blevet defensiv og ikke offensiv[...] Derfor er tosidede modstandere altid aggressive eller krigeriske, mens det tresidede er defensivt [...] To dialektiske modsætninger neutraliserer hinanden som positivt og negativt. Hvor der er tre indbyrdes modsætninger, kan en sådan syntese ikke opstå. Her synes vi at opdage den bohrske komplementærteoris filosofiske regel”.²³¹

Jorns triolektik udvider således de binære modsætninger til et mere rumligt felt, der relaterer tre indbyrdes komplementære begreber. Der er altså ikke tale om den dialektiske tese – antitese – syntese, men tre lige indbyrdes uforenelige, men lige sande

²²⁸ Jacques Derrida, *Positions* (London: The Althone Press, 1981), pp. 40-41.

²²⁹ Jorn, *Naturens orden*, p. 38.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Ibid. pp. 38-39.

positioner. Han mener, at stort set alle kendte dialektiske relationer implicerer en tredje position, der ofte er skjult eller er blevet identificeret med en af de to poler. Han peger på triolektiske relationer inden for en række vidt forskellige felter: Indenfor farvelære taler man om komplementærfarve-par, men mens dette forhold i virkeligheden er dialektisk, er der et komplementært triolektisk forhold mellem grundfarverne rød, blå og gul. Tilsvarende på det tidslige område bør forholdet mellem fortid og fremtid altid inkludere nutid; forholdet mellem sandhed og forestilling har deres tredje modsætning i realitet; relationen mellem subjektet og objektet kan udvides med instrument, som ikke er nogen af delene osv. [fig.15] Han beskriver både sådanne tresidede relationer som mere konstante spændingsforhold end de binære, eftersom de ikke kan forenes i en syntese, men også som mindre aggressive. Spændingsforholdet mellem dem skifter nemlig konstant: I en triolektisk fodboldkamp vil to af holdene hele tiden slutte sig sammen mod det hold, der har bolden, og magtforholdet forhandles således hele tiden. Når de to hold går sammen, bliver triolektikken midlertidigt til en dialektik. Der synes altså, som han påpeger ”at herske en sammenhæng mellem den komplementære statik og den dynamiske dialektik”.²³² Denne sammenhæng opstår, som han forklarer i den senere artikel ”Strukturalisme og fortielse”, fordi den menneskelige psykologi lettere kan tænke i bipolære modsætninger og derfor konstant ignorerer eller fortier den tredje position, eller slå den sammen med én af de to poler.²³³ Jorn forestiller sig således en konstant udveksling mellem dialektiske processer og triolektisk komplementaritet. [fig.16]

I ”Strukturalisme og fortielse” kritiserer Jorn dels strukturalismen for dens bipolære tænkning og dels for at ”det er på en påstået ’objektiv’ videnskabelighed af disse kontrastforhold at hele strukturalismen er opbygget”.²³⁴ Dette krav om videnskabelighed udelukker ifølge Jorn strukturalismen fra at indtænke menneskelig irrationalitet, kropslighed og begær i sin matematiske logik. Også de tresidede modeller, som bl.a. Claude Lévi-Strauss udviklede, mener Jorn er misforståede i deres påståede universalisme, og fordi de ikke samtidig anerkender den menneskelige psykes trang til polære modsætninger.

Jorn bestræbte sig således med sin triolektik på at udvikle en særdeles fleksibel form for forskelstænkning, der godt nok tager udgangspunkt i dialektikkens og strukturalismens tankeformer, men som på flere punkter deler poststrukturalismens kritik af

²³² Ibid p. 40.

²³³ Asger Jorn, ”Strukturalisme og fortielse”, *Kriterium*, 2 nr. 4, sep. 1967, pp. 6–8.

²³⁴ Ibid p. 6.

disse, og dens ønske om at sætte begreberne i bevægelse i et mere gradueret spil af forskelle. Netop det at opfatte forskelsrelationerne som et spil (fx triolektisk fodbold) går igen i Derridas tænkning, fx i artiklen ”Structure, Sign and play in the Discourse of the Human Sciences”. Her kritiserer Derridas, ud fra sit begreb om spil, strukturalismen for i sine forskellige sæt af relationer, altid at holde fast i én term, der ikke inddrages – én term der giver mening til alle andre, en transcendental signifler (logocentrisme).²³⁵ Netop denne strukturalismens prioritering af den ene af de tre poler vil jeg argumentere for, at Jorn gentager i sin triolektik. Dette bliver særlig tydeligt i forhold til kønstematikken.

Spørgsmålet om, hvad triolektikken betød for Jorns opfattelse af kønsrelationerne, er speget. For tilsyneladende betyder det for det meste ingenting, eftersom han selv efter at have udviklet triolektikken oftest beskrev kønskampen efter en fuldstændig klassisk, dialektisk model. Det fremgår fx af hans reaktion på Gress’ vision om fællesmenneskelig køns-lighed i *Det uopdagede køn*.

”Tryk avler modtryk, og ophæves trykket, da vil modtrykket automatisk fremkalde en modbevægelse af samme art, som trykket, og der vil igen være brug for et tryk om end af mindre art [...] og bevægelserne vil da til sidst efter en bølgen frem og tilbage ebbe ud i en ligevægt, om der kan etableres en saadan. Dette er frigørelsens eneste mulighed. Fra en systematisk undertrykkelse vil Elsa Gress derimod med djævlens vold og magt gaa direkte til den endelige ligevægt”.²³⁶

I det hele taget mener Jorn, at ligestilling er et ”utopisk håb”, eftersom den ikke kan opnås mellem ”to fænomener, der ikke er af samme art [...] Reel lighed eksisterer kun, hvor der er reel ensartethed, eller hvor man kan se bort fra forskellene som værende ligegyldige i forhold til den forbindelse hvori lighedstegnet opererer”.²³⁷ Og kønsforskellen kan man ikke se bort fra, eftersom kønnene ifølge ham har to forskellige måder at tænke på:

”Spændingen mellem på den ene side den moralske tendens til stabilitet, inert, konsolidering, energibesparing og automatisering eller reflex [kvindelige værdier] og på den anden side expansion, foranderlighed, eksperimentering og forsøg af enhver art, frie og meningsløse energiudladninger, som vi kalder spil, leg og variationer [maskuline værdier], danner altså en modsætningssammenhæng der logisk set er tilsyneladende tilfredsstillende [...] Men det har allerede vist sig i hvor høj grad denne modsætning er diskutabel”.²³⁸

²³⁵ Jacques Derrida, ”Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences” (opr. ”La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”, 1966), *Writing and difference* (Routledge Classics, 2001,) pp. 351-170.

²³⁶ Jorn, ”Ridderlig humanisme”, p. 4.

²³⁷ Asger Jorn, ”Skyld og tilgivelse” (upubliceret manuskript, 1965), up., Museum Jorns arkiv.

²³⁸ Jorn, ”Skyld og tilgivelse”, up.

På baggrund af sin utilfredshed med modsætningsforholdet påberåber Jorn sig rollen som *spielverderber* – den, der lader som om han følger spillets regler, men i virkeligheden snyder, eller som erklærer hele spillet for værdiløst og nægter at spille. Efter at have gået ind i kønskampens spil på mændenes side, trækker han til sidst både i denne tekst og i *Alfa og omega* i land i frustration over, at han i denne ufrugtbare kønskamp ofte ender med at fremstille sagen i de binære termer, han selv fordømmer.

På de sidste sider af *Alfa og omega* gør Jorn derfor et forsøg at tænke triolektikken ind i forhold til køn og kunst. Han udarbejder ikke et decideret triolektisk skema, men som Peter Shield også har påpeget,²³⁹ kan man fra denne og andre tekster uddrage en tresidet relation mellem mand, kvinde og homoseksuel.²⁴⁰ [fig.17] I udgangspunktet synes denne model at give plads til en kønsposition uden for den etablerede modstilling mellem mand og kvinde, og anerkende en nødvendig tredje position, som normalt bliver undertrykt. Jorn har givetvis set det som et forslag til en model for opretholdelse af forskelle i et ikke-aggressivt spil af relationer og i en ikke-rigid struktur. Imidlertid er de værdier, han knytter til disse tre kønsegenskaber, som jeg allerede har været inde på, meget tydeligt ladede. Han forbinder således det maskuline med det eksperimenterende og nyskabende, det feminine med harmoni og statik og det homoseksuelle med en falsk maskulinitet. (I afsnittet ”Maleriets kønnede diskurser I” kommer jeg ind på, hvordan denne kønstriolektik mere præcist relaterer til Jorns kunstsyn.) Hans ekspansion af dialektikken i et udvidet felt har således ikke ændret den grundlæggende struktur, som både Irigaray og Derrida kritiserede ved dialektikken, nemlig dens prioritering af det Ene (Irigaray foreslog fremfor en sammensmeltning af mand og kvinde, at indsætte kærligheden som en tredje, forskelssættende medium.²⁴¹).

Som jeg ser det, er der i triolektikkens opbrydning og komplicering af dialektikkens binaritet potentiale for en nytænkning på mange områder. Samtidig mener jeg også, at Jorns anerkendelse af, at den binære modsætning faktisk synes at falde lettest for den menneskelige tænknings, men at man hele tiden bør forsøge at udfordre den, er en væsentlig pointe. Men sådan som han antyder triolektikkens implementering på kønsforskellens område, udfoldes dette potentiale ikke, tilsyneladende fordi han i dette tilfælde ikke kan identificere sig med hverken den andens eller den oversete tredjes posi-

²³⁹ Shield, *Comparative Vandalism*.

²⁴⁰ Jorn kritiserede faktisk i *Magi og Skønne kunster* Hegels dialektik mellem far, mor og barn, idet dens forklaringskraft kun virkede bagud i tid – man er syntesen af sine forældre – mens den i et nutidigt eller fremtidsrettet perspektiv ikke kan bruges til at sige noget om de uendelige muligheder for synteser.

²⁴¹ Rösing, op.cit., p. 76.

tion, men netop forsvaret af den maskuline position, som i forvejen har prioritet. I andre situationer, hvor det følsomme spørgsmål om køn ikke er i fokus, er det imidlertid netop en pointe for ham at indtage en minoritær position. Dette spiller eksempelvis ind på den måde, han bruger sproget på i sine tekster.

Tekstens køn

Før jeg vender opmærksomheden mod Jorns billedproduktion, vil jeg berøre et sidste element af hans tekster, nemlig selve skriftens karakter og kønsimplikationer. Med sin erklærede modstand mod logocentrismen og lingvistikken i den vestlige kultur, hvilke han betegnede som "et skalkeskjul for åndelig ensretning, tyranni, despoti, diktatur etc.",²⁴² bestod en del af Jorns kunstneriske strategi i at nedbryde dette sprogets betydningsdiktatur. Det gjorde han både ved at sætte billedets flertydighed op som alternativ (jfr. en billedtitel som *I begyndelsen var billedet*, 1964), men han tog også kampen om ordets magt op på skrift, for som han skrev:

"har man bemærket, hvilken fremtrædende plads ordstriden har haft gennem tiderne, og med hvilken blodig kamp den er blevet ført, for ikke blot at få ordet, men frem for alt dets tyding og betydning, i sin magt, da vil man have forstået, at ordstriden er en kamp om verdensbilleder, livsindstillinger og samfundsopfattelser, og som sådan den nødvendige forudsætning for at forstå og aktivt gå ind for en ny udvikling. Sproget er nøglen til forståelsen af det ny, fordi det ændrer sammenhængen og meningen i det gamle, når nye erfaringer kommer til. Derfor må ordene stadig forskydes i deres mening [...] det er den stærkeste og mest overlegne, der får ret".²⁴³

Jorn anerkender her sprogets rolle som det, der holder den symbolske orden sammen og subjektet som indforskrevet i en kæde af betydninger i denne struktur. Samtidig med at han deltager i kampen om betydningstilskrivningen, insisterer han også på at skabe meningsforskydninger, der gør det muligt at bryde med den symbolske kæde – og som peger på det punkt, hvor sproget holder op. Gennem forskellige strategier udfordrer han sprogets grænser og strukturer. Dels bruger han et meget billedrigt sprog (den nævnte beskrivelse af filosofiens goldhed som en voksmannequin med rigtigt hår er et eksempel), og dels er selve strukturen i teksterne undersøgende og associativ fremfor stringent. Jorn beskrev selv sin opfattelse af at operere både i og på grænserne af sprogets

²⁴² Jorn, *Indfald og udfald*, p. 87.

²⁴³ Jorn, *Held og hasard*, p. 119.

logiske struktur således: ”Når jeg skriver, klatrer jeg rundt i bygningen, og til tider ved jeg ikke, om jeg stadig er indenfor eller et eller andet sted ude på stilladset”.²⁴⁴

Ofte starter han en argumentation i et videnskabeligt ofte skolemesteragtigt sprog, der kan være forbilledligt klart (uddannelsen på seminaret var ikke foræves), men det logiske ræsonnement afspores for det meste, ved at han fx trækker analogier ind fra andre diskurser, bruger metoder fra helt forskellige discipliner, slår over i en ironisk tone, inddrager citater, der kaster ham i en ny retning, eller blot associerer sig over i et nyt emne. Meget påfaldende er hans indarbejdelse af andre forfatteres eksisterende tekster. Som Peter Shield har påpeget, er *Ting og Polis* ”the nearest that Jorn comes to direct situationist détournement in his writing, as 50% of it consists of extended quotations from Danish authors, one of them with the paragraphs drastically rearranged”.²⁴⁵ Når han skriver om andre forfattere, adopterer han desuden ofte deres skrivestil, hvilket gør det svært at afgøre, om han citerer, parafraserer eller imiterer. Alle disse strategier findes også i *Alfa og omega*, hvor biologiske, mytologiske, historiske, politiske og konstruktivistiske diskurser i kønsdiskussionen konstant veksler og delvis undergraver hinanden. Kønsdiskussionen isprænges kapitler med overskrifter som ”Sprog og tænkning”, ”Ord eller billede” og ”Videnskab og værdi” – ord- og billedrelationer, der tager livtag med lingvistiske og strukturalistiske diskurser. Køn og sproglighed er således sammenflettet i selve bogens struktur.

Det logiske sammenbrud i Jorns tekster var ifølge ham selv strategisk: ”When my intentions are too clear it makes me feel rather sad. One reason why I write is to oppose any clearcut schemes or directives about art, whether the motives are moral, scientific or apparently liberal: like the attempt to free art by cutting it off from the rest of human activity”.²⁴⁶ I hans debatindlæg i aviserne veg den billedlige, bevidst ikke-stringente skrivestil imidlertid ofte til fordel for bastante og polemiske udmeldinger. I hans diskussion med Elsa Gress er det påfaldende, hvordan de hver især påberåbte sig den sproglige rationalitet, logik og klarhed, de ellers begge kritiserede, og som de mere eller mindre direkte forbandt med en maskulin, sproglig autoritet og faderorden. Gress kritiserede fx Simone de Beauvoir for at ”tale tørt, sagligt og overbevisende, dvs. som mænd formentlig taler”,²⁴⁷ idet hun med denne ”teoretiske”, ”ordrige” form ”gjorde vold på stoffet og

²⁴⁴ Graham Birtwistle, ”På sporet af struktur i Asger Jorns teori”, *Asger Jorn. Louisiana Revy*, 1995, 36–43 (p. 36) (citater på dansk efter Atkins, *The crucial years*, p. 23).

²⁴⁵ Shield, *The Natural Order and Other Texts*, p. ix.

²⁴⁶ Atkins, *The crucial years*, p. 128

²⁴⁷ Gress, *Det uopdagede køn*, p. 133.

sig selv". Hun efterlyste, at Beauvoirs "lidenskab" og "direkte erfaring" kom til udtryk i sproget, hvilket ville have været mere tro mod det feministiske indhold. Gress selv var meget opmærksom på at situere sig og bruge personlige erfaringer.

Selvom både Gress og Jorn altså hyldede et irrationelt, personligt og billedligt sprog som en metode til at punktere den symbolske orden, søgte de begge i debattens kamp på ord at forbinde sig med den autoritet, som denne orden er behæftet med. Samtidig beskrev de hinandens sprog som feminint og uklart – i negativ forstand. Jorn bemærkede om Gress' bog at den "overhovedet ikke som hos fremragende forskere som Hannah Aren [sic] eller Margaret Mead [rummer] det mindste spor af et nyt bidrag til en rationel forstaaelse af de emner, der paastuleres behandlet".²⁴⁸ Han tillod sig således "i fornuftens og rationalitetens navn at stemple dette som den rene irrationelle absurditet [...]. Jeg haaber hermed, at jeg har gjort mit til, at vi ikke længere bliver opholdt af kællingesnak".²⁴⁹

Elsa Gress svarede tilbage, at "hvis du tror, det gør dig betydelig som tænker at lade dine momentvis intelligente glimt af indsigt flagre rundt i rummet uden hoved og hale eller indre eller ydre sammenhæng, er det også synd for dig. På den maner diskrediterer du kun dine egne gode indfald og får ingen i tale, der er værd at tale med".²⁵⁰ I artiklen "Asger Jorn som 'filosof'", skrevet i 1984 på god afstand af den ophedede debat, understregede Gress, at når Jorns tekster, modsat hans træfsikre intuition var "søgende og frustrerende",²⁵¹ skyldes det, at han "prøvede at tvinge sproget til at bære ikke-verbale indsigter og fornemmelser udover de reelle tankegange og følelser, den diskursive sprogform egner sig til".²⁵² Hun understreger desuden hans følelsesdominerede, begærstyrede måde at skrive på og fortæller, hvordan han især i 1940'erne søgte hjælp og anerkendelse hos hende, men blev fornærmet og gik, hvis hun så meget som antydede "at klarheden stadig ikke var dominerende, og at han tog alt for megen viden og musisk fornemmelse for givet".²⁵³ Hendes beskrivelse tegner et klart billede af hans dobbeltsidighed:

"Når jeg siger, at Asger forholdt sig både intuitivt og analyserende til fænomener og problemer, skal trykket nok lægges på det intuitive, men det betyder ikke, at Asger ikke kunne tænke analyserende, endda skarpt analyserende, når det stak ham. Han gjorde det bare ikke konsekvent eller udelukkende. Både i skrift og tale var det karakteristiske for

²⁴⁸ Jorn, "Ridderlig humanisme", p. 8.

²⁴⁹ Ibid p. 7.

²⁵⁰ Gress, *Det uopdagede køn*, p. 44.

²⁵¹ Elsa Gress, "Asger Jorn Som 'Filosof'", *Blykuglen*, p. 136.

²⁵² Ibid, p. 134

²⁵³ Ibid, p. 133.

ham netop det springende, uventede, de pludselige drejninger fra klar fornuft til vild ufornuft, fra varm følelse til kølig tanke [...] i personligt samvær var han aldeles ukrukket og spillede, somme tider meget bevidst, men for det meste ubevidst, på sin umiskendelige charme [...]. I skrift var han sært gammelmodig, undertiden stivnakket, undertiden bevidst snørklet, som for at dølge sine indsigters klarhed, så at ideerne kom bag på læseren”.²⁵⁴

De træk, hun fremhæver hos ham, er således mange af dem, der, som hun selv påpegede i *Det uopdagede køn*,²⁵⁵ oftest er blevet hæftet på kvindelige forfattere: ”intuition”, ”mangel på konsekvens”, ”spille på sin charme”, ”utilregnelighed” og ”pludselige drejninger fra fornuft til ufornuft”. I lyset af hendes kritik af hans maskulinitet – som hun også nævner i denne senere artikel – er det bemærkelsesværdigt, at Gress fremskriver en underliggende ”feminin skrivemåde” hos Jorn, som et af de mange paradokser, hun påpeger i hans praksis (heriblandt hans samtidige uselviskhed og aggressive selvtilid).

Mens Gress nøjes med at antyde en feminin kønning af Jorns tekster, som for at punktere hvad hun opfattede som hans oppustede chauvinisme, har Julia Kristeva argumenteret for, at avantgarde-tekster af mandlige forfattere som Mallarmé, Céline, Artaud, Apollinaire og Batailles undergraver den fallogocentriske kontrol i det maskuline sprog ved at forbinde sig til sprogets andethed, nemlig det feminine og prælingvistiske.²⁵⁶ Udgangspunktet for Kristevas teori er den lacanianske psykoanalyse, der placerer kvinden udenfor den symbolske orden og dens sprog. Den kvindelige seksualitet bliver i stedet figur for den imaginære, førsproglige, kropslige orden, der er præget af den symbiotiske sammensmeltning mellem mor og barn før kastrationens og Faderlovens forskelssætning. Den moderne poesi foranstalter – ved hjælp af stream-of-consciousness-teknikker, nonsens-ord, afbrydelser, oxymoroner, glidninger og forskydninger i den rationelle skrift – forskellige former for indbrud fra det kropslige, prælingvistiske og imaginære, og kan dermed ifølge Kristeva kobles med et feminint begær i teksten, der destabiliserer sprogets logik og bemestringens position. Den poetiske tekst er ”moderens territorium” og har for Kristeva et revolutionerende potentiale, der truer premissen for det patriarkalske samfund og dets fikserede kønsroller. Når hun imidlertid sporer en sådan ”feminin” nedbrydning af den symbolske ordens maskuline sprog hos en række *mandlige* forfattere, indikerer hun samtidig, at det ikke nødvendigvis er det biologisk køn, der determinerer forfatterens skrift, men at det handler om den identitet, der antages i sproget inden

²⁵⁴ Ibid, p. 133.

²⁵⁵ Gress, *Det uopdagede køn*, pp. 166–167.

²⁵⁶ Julia Kristeva: *La Révolution Du Langage Poétique: L'avant-Garde À La Fin Du Xixe Siècle* (Éditions du Seuil, 1974).

for det symbolske system. Flere kritikere har dog problematiseret det faktum, at Kristeva baserer en feministisk diskurs på mandlige faderfigurer²⁵⁷ og eksempelvis Andreas Huyssen har påpeget, at selvom hendes

”readings of modernism's ”feminine” side have opened up fascinating questions about gender and sexuality which can be turned critically against more dominant accounts of modernism, it seems fairly obvious that the wholesale theorization of modernist writing as feminine simply ignores the powerful masculinist and misogynist current within the trajectory of modernism”.²⁵⁸

Med sådanne forbehold i mente vil man ifølge Kristevas teori kunne forbinde Jorns tekster og billedtitler med en feminin position – hvis man altså for en stund er villig til at se bort fra det til tider direkte misogyne indhold og i stedet fokusere på selve sprogets struktur. Jorns tekster understreger i høj grad de billedlige, imaginære indbrud i det sproglige. Bøger som *Guldhorn og lykkehjul* (1959), *Fin de Copenhagen* (1957), *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados* (1964), *Skånes Stenskulpturer under 1100-tallet* (1965), *La langue verte et la cuite* (1968) m.fl. er bygget op omkring en omfattende billeddel, hvis visuelle argumentation ikke blot er lige så væsentlig som tekstens, men også omdirigerer tekstens betydninger. Mange af hans billedtitler er desuden præget af dada-agtigt sprog så som *Aganakker*, *Feligrams*, *Ukoko*, *Didaska*, *Tolitikuja*, *Guaganaga* og *Gurkalit* der knytter an til en præ-lingvistik, hvor fonetisk-sanselige kvaliteter har forrang for de semantiske. Også oxymoroner eller paradoksale, poetiske sammenstillinger af begreber er repræsenteret i billedtitler som fx *Öffener versteck*, *Memory of amnesia*, *Øjets blikstille*, *Mobile standstill* og *Puissante faiblesse*. Endelig benytter han sammenblandinger af forskellige sprog og selvopfundne ord i multilingvistiske titler som *Instructive extruction of a konstruktif destruction* og *Euphorisme*, ligesom Luxus-maleriernes titler hentet fra James Joyce's *Finnegans Wake* (1939) har en associativ betydningsflerhed.

Mens de sproglige elementer særligt i billedtitlerne er betegnende for Kristevas beskrivelse af det feminine element i avantgardeteksterne, har Jorns teoretiske tekster formmæssigt flere træk til fælles med den feministiske teoris udvikling af mimetiske strategier. Eksempelvis beskriver Rosi Braidotti sin egen nomadiske tekstskrivning²⁵⁹ og Irigarays *écriture féminine* som en form for tekstproduktion, der er karakteri-

²⁵⁷ Jones, op. cit.

²⁵⁸ Huyssen, op. cit, p. 49.

²⁵⁹ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (Columbia University Press, 2011). Begrebet om det nomadiske er hentet fra Deleuze og Guattaris teorier og her kombineret med Irigarays *écriture féminine*.

seret ved hele tiden at inkludere andre tekster i sin egen og ved at være mimetisk og poetisk. Den benytter flugtlinjer og zigzagmønstre fremfor de gængse akademiske argumentationsstrukturer og binære tankeformer. Irigarays teoretiske form går således ud på at "lade som om", den skriver videre i forlængelse af en filosofisk tekst, men i denne proces indlemmes en forskel gennem det parodiske. Irigaray foretager både i *Speculum of the Other Woman* og andre tekster en sådan mimetisk repetition og genskriver tekster af filosoffer som Freud, Platon, Levinas m.fl., således at teksterne manipuleres strategisk til at afsløre kvindernes placering uden for den filosofiske diskurs, men også til at formulere en ny, feminin subjektposition. Gennem en sådan mimen destabiliseres ords, begrebers og myters faste betydningshierarki, og nye betydninger kan bringes i spil.

Også Jorn mimer og fordrejer filosofiske og videnskabelige diskurser – fra Marx' dialektiske materialisme (i *Værdi og økonomi*), Niels Bohrs komplementaritetsteori og Susanne Langers tegnteori (i *Naturens orden*) til Lévi-Strauss' strukturalisme (i *La langue verte et la cuite*) – for at påpege hvilke områder, der udgrænses af den logocentriske subjektposition. For ham identificeres den marginaliserede position dog ikke med det kvindelige, men med det kunstneriske. Selve identifikationen med en marginaliseret position og det fælles ønske om en strategisk nedbrydning af en (fal)logocentrisk logik, skaber imidlertid nogle strukturelle paralleller mellem Jorns tekstskrivning og den nomadiske og "feminine" skrift. En afgørende forskel – udover det erklæret feministiske i deres strategi – er dog, at Irigaray og Braidotti i forvejen mestrer den akademiske diskurs og filosofiske logik og nedbryder den indefra, mens Jorn hurtigt træder ud af sin mimen af det akademiske sprog og gør en dyd ud af sin intuitive, ikke-akademiske tilgang. Fx er *Alfa og omega* fyldt med erklæringer som: "Desværre kender jeg ikke bogen, men vi kan selv følge problemet op",²⁶⁰ "Jeg har en skummel anelse om at Gaston Bachelard i sin 'Psychologie du Non', som jeg endnu ikke har læst, må være inde på samme tankegang",²⁶¹ og "Jeg har desværre ikke interesseret mig så meget for sprog som sådant, at jeg har læst Hjeltslevs bog og derved opnået kendskab til, hvad han taler om. Et véd jeg i hvert fald [...]".²⁶² Jorns tilgang til den utrolige mængde videnskabelig litteratur, han orienterede sig i, var bevidst subjektiv og idiosynkratisk:

"I stedet for at engagere mig i denne frontkamp mellem de såkaldte fysikere og de såkaldte metafysikere, besluttede jeg i en tidlig alder at anerkende videnskaben, men ganske vist på samme måde som læres i judo. Man lader sig falde, når man bliver skubbet af sin modstan-

²⁶⁰ Jorn, *Alfa og omega* p. 167.

²⁶¹ Ibid p. 145.

²⁶² Ibid p. 137.

der, men på en sådan måde, at man drager ham med i faldet. Man gør faldet aktivt og lader modstanderen gå langt videre end han havde tænkt sig at gå. Man lader ham tage endog de allersidste konsekvenser af det perspektiv, han har kastet sig ud i, og når vi har fulgt den videnskabelige tese så langt ud, som den kan komme, ja, så ser den ret grinagtig ud. Man kan dog ikke nå til en ny erkendelse ved blot at lade som om man lader sig skubbe ud i de yderste konsekvenser af den videnskabelige tænkning, uden i virkeligheden at skifte standpunkt. Det nummer er lavet utallige gange i historiens løb, og er hver gang blevet afsløret. Nej, man må virkelig følge med i faldet.”²⁶³

Metoden har ligheder med den dekonstruktive, men er decideret ikke-akademisk og kunstnerisk, og absurde og poetiske kvaliteter spiller en større rolle end en teoretisk stringent kritik. Beskrivelsen bærer i højere grad præg af Jorns tilknytning til det såkaldt patafysiske selskab, som han i 1961 erklærede sig som tilhænger af. Patafysikken er en anarkistisk antifilosofi som er relateret til bl.a. dadaismen og surrealismen. Grundlæggeren, Alfred Jarry, definerede den som det oversettes videnskab og ”videnskaben om imaginære løsninger”, der beskæftiger sig med “det specifikke og de love, der styrer undtagelser”.²⁶⁴ Denne kreativt ironiske tilgang til filosofien var i tråd med Jorns kunstneriske indfaldsvinkel, og han anførte, at fordelene ved patafysikken var, at den i modsætning til statsmagten ikke tvang ”everyone to believe in the same absurdity. The possibilities of art and the absurd are many”.²⁶⁵ Ligesom nonsenslitteraturen (med Lewis Carrolls *Alice i Eventyrland* og James Joyces *Finnegans Wake* som prominente eksempler), der karikerer logikken og bruger den til at producere kvalificeret vrøvl, opstiller den patafysiske teknik en spejling af logos. Hele denne kunstneriske dyrkelse af paradokset, det anti-videnskabelige og de nye former for kropslige, billedlige og ikke-logiske betydninger, der kan komme heraf, er områder som bl.a. den feministiske (men også den poststrukturalistiske) tænkning har søgt at bringe med ind i den teoretiske tekstskrivning.

Gress’ antydning af en feminin stil i Jorns skrivning peger dels på det sammenfald, der er mellem nogle af avantgardens (og især neoavantgardens) kunstneriske kritikker af den etablerede orden og feminismens metoder til at kritisere samme strukturer i patriarkatet ud fra en kønsbevidst vinkel. Og dels peger det på, at hans misogyne udbrud

²⁶³ Ibid. p. 94.

²⁶⁴ Se Andrew Hugill, *Pataphysics: A Useless guide* (MIT Press 2012). Tilhængere af den patafysiske kult var bl.a. Pablo Picasso, Joan Miró, Man Ray, Max Ernst, Marcel Duchamp, Luc Étienne, Noël Arnaud, James Joyce, Jacques Prevert, Jean Dubuffet (med hvem Jorn udgav en patafysisk plade med atonal musik) og siden hen Jorge Luis Borges og Jean Baudrillard.

²⁶⁵ Asger Jorn, ”La pataphysique, une religion en formation” i *Internationale Situationniste* nr. 6, august 1961 citeret fra ”Pataphysics: A Religion in the Making”, overs. Reuben Keehan <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/pataphysics.html> (sidst besøgt 7.8.2014)

også medvirkede til at lægge afstand til en utilsigtet eller ubelejlighedsvis tilknytning til feminine værdier. Dette sammenfald gør hverken hans skrivning anti-maskulinistisk eller feministisk, men det bliver tydeligt, at kønsimplikationer er et uomgængeligt aspekt af hans produktion, hvilket i stigende grad blev problematisk for ham, eftersom maskulinitet var både knyttet til den bestående ordens definition af sig selv og samtidig også gerne skulle være attribut ved hans bud på en alternativ praksis.

Flere forskellige udfordringer af det herskende sprog i den symbolske orden løber således sammen i Jorns tekster (særligt fra 1950'erne og 1960'erne) og giver dem både et patafysisk element af organiseret irrationalitet, leg og spil, et situationistisk element af politisk kritik og détournement og et element af fallogocentrisk kritik, der deler metode med feminismen. Min pointe er således ikke at erklære Jorns tekstskrivning for *écriture féminine*, men at inddrage denne som en moddiskurs og mulig referenceramme blandt flere andre. Den bliver en påmindelse om, at kønsperspektiverne i Jorns tekster ikke nødvendigvis kan afklares alene ved at se på indholdet af hans tekster, eftersom det chauvinistiske indhold undertiden bliver nuanceret eller kompliceret på det formæssige plan.

4. Billeder. Køn og populærkultur

Som det fremgår af ovenstående læsninger er det tydeligt, at mange af Jorns tekster udtrykker både misogyne og homofobiske holdninger. Jeg har imidlertid insistet på også at anerkende teksternes forførende, tvetydige og afvæbnende (selv)ironiske aspekter, samt de egenskaber ved dem, som kunne beskrives som feminint kønnede. Formålet har hverken været at forsvare eller fordømme, men at undersøge hvilken rolle køn spiller i Jorns tænkning, og hvordan denne først er præget af retorikken omkring seksualpolitikken i 1930erne (primært Christian Christensen og Wilhelm Reich) og siden ændres i takt med efterkrigstidens omdefinering af maskulinitetsrollen og udbredelsen af feminismen. Det samme gør sig gældende, når jeg i det kommende afsnit undersøger kønsimplikationerne i hans billedkunst. Mit udgangspunkt er, at hans kunst ikke i sig selv er hverken fallocentrisk eller anti-maskulinistisk, men at man, når man forholder sig til den i dag, må adressere de spørgsmål, den rejser om køn, kunst og fortolkning.

Kønstematikken kommer til udtryk i Jorns billedkunstneriske praksis på flere forskellige planer; for det første rent motivisk, for det andet gennem de kønnede praksisser i de avantgardegrupper, han var med i, for det tredje gennem maleridiskursernes forskellige kønstilskrivninger af diverse malemåder, og endelig via den kunstnerrolle Jorn indtog. Dette kapitel vil berøre disse forskellige perspektiver og starte med at spore kønstematikken som en række gennemgående motivkredse på langs ad oevret. Som en udløber af den motiviske optakt vil jeg fokusere på Jorns interesse for menneskedyret som en hybridfigur, der både indebærer en kritik af det dominerende menneskesyn og et forsøg på at træde ind i en minoritetsposition, med de kønsmæssige implikationer dette kan sige at have.

Begær, kønskamp og maskulinitetsproblematikker er gennemgående temaer i Jorns værker og fletter sig, ligesom i hans tekster, sammen med forskellige samfundsmæssige spørgsmål, herunder populærkulturens rolle i forhold til kunsten. Eftersom populærkultur og folkekunst ifølge Jorns kunstsyn var tæt sammenhængende med både den avantgardistiske revolution af hverdagen og det spontant-ekspressive maleri, vil de blive diskuteret i sammenhæng hermed. Særligt i behandlingen af Jorns engagement i situationist-bevægelsen, vil jeg diskutere hans kunstneriske brug af populærkulturelle elementer og de kønsfremstillinger, de bringer med sig. I modsætning til kapitel 5, som særligt inddrager populærkulturen i form af science fiction og andre fortolkninger af de

nye atomare indsigter i materiens beskaffenhed, vil dette kapitel således særligt beskæftige sig med de kønsmæssige betydninger, der udfoldes mellem populærkultur og maleri.

Motiviske kønsrefleksioner

Gennem hele sin maleriske produktion tematiserede Jorn relationen mellem kønnene gennem fremstillinger af elskende par, skænderier og familiære opbrud. Ligeledes udformede han nogle mere principelle, generiske portrætter af henholdsvis det maskuline og det feminine. I det følgende afsnit vil jeg kort opridse, hvordan disse sammenflettede motivgrupper udviklede sig især i hans maleri i løbet af hans virke. Det er således et forsøg på at vise et tværsnit af kønstematikken gennem Jorns værk på det motiviske plan, inden jeg bevæger mig over i en mere tematisk behandling af nogle af disse værkgrupper.

Parmotivet begyndte at optræde i malerierne fra begyndelsen af 1940'erne. Midt i et mylder af former dukkede små figurpar op i forskellige stadier af berøring og sammensmeltning. [fig.18]. Sådanne par blev en selvstændig motivgruppe i serien af *Didaska*-akvareller (1944-45), hvor to figurer – dyriske, menneskelige eller mere abstrakte former – indgår i legende kærlighedsrelationer. Her optræder heste og fugle ofte som maskuline potenssymboler; aktive, røde og i bevægelse hen mod kvindefigurer, der omvendt gengives som modtagende og passive, dukkelignende skikkelser – en ikonografi der herefter ofte optræder i hans værker. [fig.19 a-c] Didaskaerne blev til i 1944 under et ophold i Elna Fonnesbech-Sandbergs sommerhus, som Jorn ved samme lejlighed udsmykkede udvendigt og indvendigt, og de kan ses som en del af et samlet forsøg på at gøre kunsten til en del af det levede dagligliv og de nære, arkitektoniske omgivelser. Mens de små didaska-akvareller bærer præg af at være opstået som private kærligheds-erklæringer, konverterer de afledte malerier det intime erotiske udtryk til mere abstrakte, almene billeder, hvor to figurer fletter sig ind og ud af hinanden i et formsprog inspireret af automattegningsteknikken. Det store billede *Saxnäs* fra 1946 er således ved første øjekast en abstrakt komposition inspireret af den surrealistiske automattegningsteknik, hvor linerne slynger sig tilsyneladende tilfældigt ind over hinanden [fig.20]. Ved nærmere eftersyn tegner der sig dog to figurer, hvoraf den største til venstre er udstyret med en orange fallos og muligvis et skæg, mens den til højre har bryster, talje og et rødt skød, der åbner sig som et fuglenæb. Billedet er tydeligvis langt mere kontrolleret end

den spontane tilfældighed, som retorikken omkring automattegningen tilsiger. Ideen om at den spontane proces automatisk skulle fremavle erotiske figurer, fordi kunstnerens ubevidste gik i den retning, blev en konvention for denne form for maleri, som Jorn tydeligvis var præget af. Han understregede imidlertid, at automattegninger ikke direkte afspejlede specifikke komplekser i underbevidstheden, som påstået af den Reich-inspirerede psykoanalytiker Sigurd Næsgaard, der var med i kredsen omkring *Helhesten*. I 1946 foranstaltede Jorn et eksperiment med automattegninger for at vise, at de var flertydige udtryk, hvis dynamiske betydningsdannelse afhang af både kunstneren og beskueren.²⁶⁶ Jorns freudo-marxistiske skoling er til forhandling i disse billeder og kan både spores i understregningen af den erotiske drift og kønsrelationen som en grundlæggende dialektisk og dynamisk figur, og i forhold til ønsket om at gøre sådanne billeder til en del af hverdagslivet. Didaska-malerierne kan måske ses som visuelle udtryk for den grundlæggende dynamiske balance mellem kønnene, som Jorn på denne tid fx i ”Yang-Yin. Det dialektisk-materialistiske livsprincip” beskrev som den oprindelige, ideelle tilstand. Den dialektiske bevægelse i yin-yang-motivet er i malerierne udviklet til slyngede arabesker, positiv-negativ former og komplementære farver.

Jorn genfandt også det grundlæggende parmotiv i guldgubber fra jernalderen, [fig.21], vikingslyng og middelalderlig såvel som moderne billedkunst, og han blev ved med at anvende motivet i sit eget maleri. Selv i de abstrakte, næsten nonfigurative *Luxusbilleder* fra 1961 dukker motivet op i et maleri som *Formio and Cigarette* [fig.22]. Billedet er opstået ved, at Jorn har dypet snore i maling og ført dem hen over lærredet. Teknikken kan ses som en videreudvikling af automattegningen, og ligesom i fx *Saxnäs* aftegner der sig trods tilfældighedselementet to figurer, en rød og en grøn adskilt af et smalt mellemrum. *Formio* og *Cigarette* er to figurer i James Joyces’ *Finnegans Wake* (afledt af *Romeo and Juliet*), som forfatteren også benævner ”rosengorge” og ”greenanfång”. Med sit farvevalg understreger Jorn Joyces beskrivelser, og drypbilledet bliver en opdateret udgave af didaskaernes forsøg på at vise en naturlig dialektik mellem to køn, to farver, to former, mellem tilfældighed og betydning og mellem billedets objektive realitet og beskuerens subjektive fortolkning.

²⁶⁶ Jorn bad en række kunstnere om at fremdrage de vigtigste former i en af hans egne komplekst slyngede automattegninger. De vidt forskellige resultater beviste for ham, at automattegningen ikke er et direkte udtryk for kunstnerens underbevidste, og at man ikke kan anlægge én symboltolkning af et billede, men at billeder rummer et væld af mulige betydninger. (Se Andersen *Ager Jorn. En biografi*, pp. 143-144)

En forkvakling af kønsrelationen kom i stigende grad til udtryk i billeder fra slutningen af 1940'erne. Fremfor de harmonisk sammenhængende par optræder figurer, der på forskellig måde er i konflikt. Eksempler er *Together, but not content* (med den oprindelige titel *De utilfredse*) og det foruroligende *Automolok*, begge malet på den tunesiske ø Djerba, hvor Jorn og hans familie opholdt sig i knap et halvt år i 1947-48. [fig.23] I *Automolok* befinder midterfiguren sig mellem to kvinder og er fuldstændig indspundet i et netværk af sorte linjer. Ifølge Troels Andersen fandt Jorn her ikke alene en forening af automattegningen, farven og det moderne rankeornament, men også "et enkelt symbol for en kærlighedskonflikt, et billede han længe havde søgt".²⁶⁷ Det tætte net af linjer er stærkt klaustrofobisk og fremstår som spor efter hektisk bevægelse, der kun fører til en mere og mere fastspændt tilstand. Titlen henviser til guddommen Molok, som tilbederne ifølge det gamle testamente ofrede deres børn til, men som også i bredere forstand betegner en umættelig instans, der kræver meget store ofre. Selvopofring i Jorns *Automolok* gælder givetvis både kærligheden, familien og selvforventningerne, der må ofres på kunstens alter. Jeg mener dog ikke, at billedet udelukkende knytter sig til Jorns personlige situation (han var økonomisk meget trængt og fastholdt i ægteskabet med sin første kone, Kirsten, som han gerne vil ud af efter mødet med Constants kone, Matie). Billedet kan også ses som et billede på maskulinitetens tilstand i det moderne samfund i tråd med beskrivelserne i de samtidige tekster. Samme år havde Jorn i *Magi og skønne kunster* skrevet om "mandens undertrykkelse af sit eget jeg", og at det "særligt er manden, der i det moderne samfund er bange".²⁶⁸ Om det i *Automolok* er manden, der lægger bånd på sig selv, eller det er kvinderne, der er i gang med at spinde ham ind, er ikke til at afgøre, men hans klaustrofobiske situation står i stærk kontrast til kvindernes kroppe, der står frit i det blå rum, dog begrænset af den malede, brune ramme.

I det omfang kønstatistikken optræder i Jorns billeder i begyndelsen af 1950'erne er det i skikkelse af aggressive og desperate dyr. Både Jorn og de andre kunstnere i Cobra-gruppen betragtede – i forlængelse af bl.a. Wilhelm Reichs teorier – begæret som en revolutionær kraft, udtrykt ved brug af dyr. Enkelte værker såsom *Såret Vilddyr* skildrer et opgør mellem et rasende handyr og en lille gravid kvinde, men hovedtematikken synes at være forholdet mellem menneskelig civilisation og dyrisk begær, og dermed kun indirekte forholdet mellem kønnene. Jeg behandler disse billeder i næste afsnit om

²⁶⁷ Andersen, Asger Jorn. *En biografi*, p. 166.

²⁶⁸ Jorn, *Magi og skønne kunster*, p. 77.

menneskedyr og diskuterer her, hvordan de kønsmæssige implikationer kommer til udtryk i den sammenhæng.

Kønskampen er mest markant som tematik i Jorns maleri i midten af 1950'erne. Her producerede han en lang række konfliktfyldte skildringer af relationen mellem kønnene med titler som *Les enfants causent des querelles paternelles* (Børnene forårsager faderligt skænderi, 1953), *Dangerous kissing* (1955) og *L'Adieu des amants* (De elskendes farvel, 1955) [fig.24]. Sidstnævnte billede er delt i to dele, og dets figurer er som diametrale modsætninger. Den ene, angiveligt manden, er et dynamisk og aggressivt udseende væsen, hvis krop skyder sig diagonalt ud fra midten af billedet, mens hovedet står skråt den modsatte vej. På en faretruende sort baggrund står han med vildt gestikulerende arme og blottede tænder mod den tilsyneladende kvindelige figur, der sidder som en lille trist ugle og kigger ned – rolig og symmetrisk med en nedvasket rosa baggrund. De kønsspecifikke egenskaber, Jorn i sine tekster tilskrev kønnene afspejles tydeligt i det billede som dette. Selv en forsonende titel som *Brudepar* (1953) [fig.25] dækker over et voldsomt sceneri, hvor en mandsfigur med tungen ud af munden rækker ud efter en kvinde, der tilsyneladende har et barn i maven. Hele sceneriet er oversprøjtet af truende, sorte farvestrint, som får parrets forening til at fremstå som en beskidt og uheldsvanger affære.

Det billede, der måske tydeligst sammenfatter den konfliktfyldte relation mellem kønnene, er *Maskulin standhaftighed* fra 1953 [fig.26]. Til højre står en skægget mandsfigur og puster sig op, let tilbagelænet med benene solidt plantet i jorden, armene strakt ned langs kroppen og hænderne knyttet. Han skyder hagen frem og viser tænder, mens øjnene ruller rundt i hovedet på ham; visuelt centrifugeret på tegneserie-maner af to røde penselstrøg. Også næsen synes at dreje rundt, så dens to farver danner et yin-yang-lignende tegn, som understreger billedets tematik. I forsøget på at mande sig op trækker han underkroppen op, men den buler alligevel ud omkring maven, så i stedet for at give et bredbrystet indtryk gør han en komisk figur som en stædig, tyk, lille klovn. Ind fra venstre kommer en mindre figur med Jorns typiske markører for kvinder: langt hår og kjole. Hun har et aggressivt og let sørgmodigt udtryk i sit sygeligt grønne ansigt og henvender sig til manden med flagrende gestik og åben mund. En bølgende kontur om et mørkt felt omslutter parret og adskiller dem fra den grønne baggrund. De hænger sammen, men er i internt opgør, hvilket også understreges af et andet maleri med samme motiv som har titlen *Hadefuld samhørighed* (en lignende tusch-tegning hedder i øv-

rigt *C'est impardonnable* (det er utilgiveligt)). Motivet udspringer givetvis af Jorns personlige ægteskabskonflikter, men er samtidig en generel skildring af maskulin aggression og frustration.

Konflikten mellem maleriets to figurer bliver understreget både i farvevalget – der er præget af komplementærkontrasterne lilla-gul og blå-orange – og i malemåden. Penselføringen veksler mellem hektiske, korte strøg og hastige, lange, kurvede linjer, der kan minde om Edvard Munchs. Også både farveholdningen og motivet vidner om Jorns store interesse for Munchs ekspressive formsprog og hans skildringer af det uheldsvangre forhold mellem mand og kvinde. Umiddelbart efter krigen i 1945 så Jorn en omfattende retrospektiv Munch-udstilling på Nasjonalgalleriet i Oslo, som ifølge ham selv fik en stor betydning for hans maleri,²⁶⁹ og som nævnt ønskede Jorn at genudgive Munchs grafiske serie *Alfa og omega*, som netop skildrede relationen mellem kønnene som et sygeligt, degenereret og skæbnesvangert forhold, der drev manden til i jalousi at slå kvinden ihjel. Ligesom Jorns bog *Alfa og omega* kan ses som en skriftligt kommentar kan *Maskulin standhaftighed* ses som en visuel kommentar til Munchs serie. En stor forskel fra Munch ligger dog i det humoristiske islæt i både Jorns tekster og figurer. Både deres karikerede udtryk og de tegneserielignende elementer indlejrer en ironisk afstand til et alvorligt, ekspressivt billedsprog og fungerer som en punktering eller relativisering af både motivets aggressivitet og det fyndige maleriske udtryk. Også den bombastiske titel, *Maskulin standhaftighed*, der både kan henvise til det motiviske indhold og den aggressive malemåde, får, når den hæftes på den arrige, let komiske figur, en (selv)ironisk tone. Billedet bliver en karikatur på kraft og aggressivitet og et amputeret forsøg på at fremstå som en rigtig mand.

En mere potent, men ikke mindre ironisk, opvisning i maskulinitet findes i billedet *Elskovskampen. Cherchez la femme* fra 1954 [fig.27]. Billedet viser et erotisk – nærmest pornografisk – sceneri, hvor to mænd med deres højrrøde fallosser sigter mod en kvinde, hvis køn markerer billedets centrum som en rød skydeskive. Hendes ansigtsudtryk virker neutralt, tenderende til det indolente. Isoleret i et grønt felt i venstre hjørne sidder en formørket, skægget mandeskikkelse og ser til. Om han er grøn af misundelse eller om sceneriet er en visualisering af hans fantasi, er ikke til at sige. Den grove, hurtige penselføring, de forvredne ansigter og den karikerede trivialisering af begæret indfører en

²⁶⁹ Se fx Oda Wildhagen Gjessing, ”Den maleriske spontanitet – Asger Jorn og Edvard Munch” i Karen Kurczynski og Karen Friis (red.), *Expo Jorn. Kunst er en fest* (Museum Jorn 2014) pp. 244-249.

sarkastisk tone i billedet. I modsætning til Didaska-billederne og de beslægtede, legende og humoristiske erotiske tegninger, som Jorn og Jacqueline de Jong udførte i fællesskab i 1962 og samlede i et lille hæfte [fig.28], er det svært at tage dette maleri for pålydende som ekspressivt begærsudtryk. Dets overdrevne potenspral synes både influeret af tegneseriens karikatur og pornografiske billeder. Pornografien er som bekendt en genre, der både er blevet opfattet som det laveste i populærkulturen og samtidig, netop pga. sin lavstatus og potentiale for provokation, er blevet brugt af avantgardekunstnere som Apollinaire og Bataille som et udtryk for frisind i lighed med surrealismens fejring af amour fou. Undertitlen *Cherchez la femme* (kig efter kvinden) er en fransk slangudtryk, der lader forstå, at man kan finde forklaringen på en mands utilstedelige optræden ved at lede efter den kvinde, der har forårsaget den. Talemåden konnoterer bl.a. de klichefyldte detektivromaner, hvor manden forbrydelse altid skyldes en (begæret, forsmået eller forskruet) kvinde. ”Cherchez la femme” er således det letkøbte, automatiske svar på ethvert problem. Jorn synes her at udstille eller ironisere over den udbredte tendens, som han også selv udviser i sine tekster, til at identificere problemerne med kvindekønnet.

De mange billeder med parmotiver er således på en gang undersøgende, humoristiske, desperate og ironiske afsøgninger af kønsrelationerne, ligesom nogle af dem kan siges at visualisere Jorns teorier om kønnenes respektive egenskaber. Et eksempel er det tidligere fremhævede *Femelle Interplanetaire*, hvor en stor uformelig kvindeskikkelse rejser sig som et stort, gråt klippemassiv over den lillebitte mandsfigur. Hun bringer tankerne hen på Jorns pseudoevolutionære beskrivelse af kvindekønnet som et oprindeligt selvbefrugtende væsen, en ”altomfattende livmoder, urmoderen, magna mater, den almægtige, monismens dybtliggende arketype”.²⁷⁰ Manden beskrives derimod på dette stadium som ”et lille vedhæng til hunnen, et sideben, en kotelet”, som var genetisk overflødig, men samtidig et ”æstetisk fænomen til hunnens underholdning, distraktion og fornøjelse”.²⁷¹ Den interplanetære kvinde fremstår både truende i sin almægtighed og som en omsorgsfuldt smilende Moder Jord-figur. Mange af Jorns kvindefigurer indeholder denne dobbelthed mellem mildhed, passivitet og erotisk attraktion og samtidig en foruroligende ukendt, skræmmende dimension. Mandefigurerne er derimod på den ene side skildret som dynamiske, potente, aggressive, men også efterhånden frustrerede og

²⁷⁰ Jorn, *Alfa og omega*, p. 11.

²⁷¹ Jorn, *Held og hasard*, p. 144.

truede, og det mest påfaldende er, at alle disse maskuline meritter i stigende grad bliver præget af en humoristisk og karikeret tone. Til tider er det som om denne selvironiske distance i sig selv bliver en maskulint kønnet metode til at forholde sig til kønsproblematikken og manderollen på. Flertydigheden og ironien kommer tydeligt frem i den serie af modificerede portrætter, som Jorn producerede i 1962 i forlængelse af sit engagement i situationist-bevægelsen. Her kommenterer, fordrejer og kritiserer han direkte de mande- og kvindebilleder, som kunsten har opstillet som idealer i generationer, og tegner nogle bidende satiriske portrætter – ikke længere af lystfyldte, erotiske eller konfliktfyldte relationer mellem kønnene, men af hvert køn for sig i begges græsligste udgaver. Jeg analyserer primært disse billeder i afsnittet ”Modifikationer og disfigurationer”, men vil komme også ind på dem i forbindelse med det næste afsnits diskussion af Menneskedyr.

Menneskedyr

Dyr, mytevæsener og amorfe skabninger på grænsen mellem menneske og dyr befolker Jorns mange af lærreder; fra Didaskaernes begærs-dyr, populationen af de selvopfundne ”Aganakker” og dinosaur-lignende væsner fra starten af 1950erne til Modifikationernes menneskedyr. Ligesom Jorn i sine pseudo-evolutionære skabelsesberetninger i *Alfa og omega* beskriver kønnene gennem forskellige dyriske stadier, optræder dyrene også i billederne som udtryk for relationer mellem kønnene – og mellem mennesker generelt. Det dyriske knyttes til figurer af begge køn i hans malerier. Hos de kvindelige figurer kommer det dyriske oftest til udtryk i forbindelse med reproduktion eller seksualitet i forlængelse af hans beskrivelse af kvindekønnets natur – fx optræder der mange gravide hundyr i billederne fra 1950erne, [fig.29] og modifikationerne har en overvægt af kvindelige menneskedyr. Hos de mandlige figurer forbindes det dyriske derimod, som vi skal se oftest med begær og aggression. Men udover direkte at udtrykke hans opfattelse af kønnenes natur, bliver dyret en figur i Jorns kunst, der på fundamental vis stiller spørgsmål til den menneskelige identitet og kultur på en måde, der også indebærer andre, mere indirekte kønsmæssige implikationer.

Relationen mellem dyr og menneske var et tema, han behandlede i filosofiske, litterære termer omkring 1950-51 i teksten ”Menneskedyret” og vendte tilbage til løbende bl.a. i 1967 med artiklen ”Det dyriske menneske og det menneskelige dyr i kunsten”,²⁷²

²⁷² Se fx Jorn, ”Det dyriske menneske og det menneskelige dyr i kunsten”, pp. 13-18.

der især fokuserede på den folkelige og populærkulturelle billedkultur. Han fandt dels inspiration i litterære og billedlige sammensmeltninger mellem menneske og dyr, og i hvordan både folkemytologien, den surrealistiske tradition og tegneseriens univers brugte dyrerepræsentationer til at give følelser og aktuelle sociale problemer et mere almenmenneskeligt præg. Som han skrev til Constant i foråret 1950: ”Man kan ofte bedre beskrive kampen mellem mennesker, det essentielle, med fantastiske dyr, enkle primitive, de nøgne instinkter, end ved at male en individuel situation... vi skal beskrive os selv som menneskedyr.”²⁷³

Denne umiddelbart paradoksale strategi at menneskeliggøre udtrykket ved at benytte dyr er på ingen måde ikke enestående for Jorn. Som bl.a. Steve Baker har redegjort for i bogen *Picturing the Beast* er dyrerepræsentationer gennem hele kunsthistorien blevet anvendt i menneskets forsøg på at definere sig selv og sin kultur: ”Culture shapes our reading of animals just as much as animals shape our reading of culture”²⁷⁴, og i moderniteten er dyr blevet anvendt som metafor og symbol for menneskelige forhold i en sådan grad, at dyret selv bliver usynligt – pointen med både propagandaplakater med nationalsymboler og Disneys dyr er så at sige at se igennem dyret og finde det menneskelige budskab. Mens nogle, især såkaldt primitive kulturer, har dyrket en totemisk identifikation med dyret er det i det moderne vestlige samfund i udpræget grad blevet forstået som en binær modsætning til det menneskelige som afspejler andre oppositionelle par – menneske-dyr, kultur-natur, sjæl-legeme, subjekt-objekt, fri vilje-instinkt, bevidsthed-materie, fornuft-refleks, mand-kvinde. Den binære tænkning indebærer således også en køns-ulighed, der får mænd til at fremstå som mere menneskelige, idet menneskeligheden forbindes med de områder som traditionelt blev tilskrevet det maskuline, mens kvinder betragtedes som tættere på naturen og det dyriske. Med Ursula Le Guins ord ”In literature as in 'real life', women, children and animals are the obscure matter upon which Civilization erects itself, phallogically”.²⁷⁵ Når Jorn i både billeder og tekster argumenterer for en sammensmeltning mellem det dyriske og det menneskelige, har det således nogle kønsmæssige implikationer, som skal behandles i dette afsnit.

²⁷³ Brev til Constant citeret i Andersen *Asger Jorn. En biografi*, p. 204.

²⁷⁴ Steve Baker, *Picturing the Beast. Animals identity and representation*, 2. udg. (University of Illinois Press, 2001), p. 4.

²⁷⁵ Citeret i Baker op. cit., p. 124.

Dyrebillederne fra starten af 1950'erne omfatter bl.a. Krigsvisionerne – som *Ørens ret* (1950) *Rovdyrpagten* (1950), *Guldsvinet* (1950), *Falbo II* (1951) – og den senere serie *Af den stumme myte*. Jeg vil i første omgang koncentrere mig om et eksempel fra førstnævnte. I *Såret vilddyr II* fra 1951 [fig.30] er billedets centrale figur et stort dyr med hår og skæg lignende vækst hektisk strittende ud fra det lange hoved. Dyret vender sig væk fra en spinkel, gravid kvindeskikkelse, der står presset op mod øverste venstre hjørne, men det drejer hovedet og kigger tilbage mod hende med et flammende gult og rødt øje. Om det snerrer af hende, fordi hun har såret det, eller om det søger trøst hos hende er svært at afgøre, men kvinden rækker en hånd frem som for at berolige det. Dyret er hverken fugl, rovdyr, menneske eller insekt, men en hybridform med både hænder, pels og vinger – eller dækskjold. I hånden holder dyret noget, der ligner en blanding mellem en blomst og en pil – muligvis den pil, der har såret det eller en forsoningsgave til kvinden. I billedets højre hjørne er en sort sol, der ligesom dyret selv vibrerer af strittende, aggressive, sorte penselstrøg, og hvorfra en rødglødende farve spreder sig ned omkring dyret. Den bringer minder om beskrivelser af atombomber som sorte sole. Det sårede dyrs frustrationen over sin svækkede situation er tydelig, og gennem relationen til kvinden bliver det en maskulint kønnet frustration, som både kan gælde på et individuelt og et socialt plan som udtryk for atomtruslen eller for den generelle maskuline frustration, eftersom Jorn som nævnt mente, at det ”særligt er *manden*, der i det moderne samfund er bange”.²⁷⁶

Det dyriske er her tydeligvis brugt til at beskrive en menneskelig situation eller følelse, men det er hverken et rent symbolsk (som når dyr ofte bliver brugt som nationalsymboler) eller en abstrakt metaforisk forbindelse mellem to ikke-relaterede fænomener. Der er snarere tale om en metonymisk forbindelse mellem menneske og dyr, der er intimt sammenknyttede.²⁷⁷ Væsenet kan heller ikke aflæses som et velkendt symbol mytologisk hybridvæsen (som minotaurer, havfruer, varulv eller faun), og på grund af denne træghed og flertydighed i aflæsningen får selve udformningen af den fysiske, dyriske krop en stor betydning. Fremfor med det samme at ”se igennem dyret”, bliver man i mine øjne hængende længere i en uafklaret dyrisk-menneskelig form.

²⁷⁶ Jorn, *Magi og skønne kunster*, p. 77.

²⁷⁷ Se Baker for en beskrivelse af de forskellige former for dyrisk repræsentation af det menneskelige.

Når Troels Andersen mener, at billedet er ”et psykisk selvportræt, et udbrud af raseri, desperation og livsvilje”,²⁷⁸ er det således en beskrivelse, der ser igennem det dyriske og betragter det som et ekspressivt redskab til at udtrykke en personlig tilstand. Det er malet, mens Jorn var indlagt på tuberkulosesanatoriet; både hans helbred og Cobra-sammenslutningen var under nedbrydning, han havde økonomiske vanskeligheder, og Matie var gravid med deres andet barn. Hans personlige situation er en oplagt tolkningsramme for det sårede vilddyr, men de dyriske væsener har, som Andersen også selv påpeger, også langt bredere social, politisk – og, vil jeg mene, kønsmæssig – betydning.

For både Jorn og de øvrige kunstnere i Cobra-gruppen er det dyriske knyttet til drifterne, som igen er en drivkraft for politisk, socialt engagement – som Constant formulerede det: ”det er vores begær, der skaber revolutionen”.²⁷⁹ Ifølge Cobra-kunstnerne opstår revolutioner fra en utilfredshed med nogle samfundsrammer, der ikke tillader, at mennesket kan tilfredsstille sine passioner og sit begær. Bestræbelsen på at opdage og tilfredsstille begæret bringer den kunstneriske eksperimenteren ind i billedet som en central metode til at formulere begæret og fuldbyrde livet, og i Cobra blev dette ofte formuleret gennem dyr. I ”Det dyriske menneske og det menneskelige dyr i kunsten” understregede Jorn, at når den udstrakte brug af dyr og hybridvæsener ”genfindes op igennem den kunstneriske historie i tusinder af år, da skyldes det ikke en eller anden ubevidst Jungsk arketypering, men en betegnelse af konkrete sociale interesser”.²⁸⁰ Han beskriver således, hvordan dyrene altså bliver brugt som repræsentationer af den menneskelige politiske situation, men at aflæsningen af dyrene hele tiden skifter, ligesom det varierer, hvilke dyr man sympatiserer og identificerer sig med.

I ”Menneskedyret” åbner Jorn spørgsmålet om de moralske, filosofiske og samfundsmæssige betydninger af, at mennesket trods sin subjektivitet og skelnen mellem godt og ondt, er uadskillelig fra det dyriske og ophævelsen af disse begreber. Han beskriver menneskedyret – et begreb han har lånt fra Émile Zolas roman *La Bête humaine* – ikke først og fremmest som ”det aggressive, men det erotiske menneske, som også

²⁷⁸ Andersen, *Asger Jorn. En biografi*, p. 230.

²⁷⁹ Constant, ”C'est notre désir qui fait la révolution” i *Cobra. Organe du front international des artistes expérimentaux d'avant-garde*, nr. 4, (Amsterdam 1949) p. 304. Her citeret fra Lucy Lippards oversættelse ”It is our desire that makes the revolution” i Hershel B. Chipp, *Theories of Modern Art* (University of California Press, 1968), pp. 601-602.

²⁸⁰ Jorn: ”Det dyriske menneske og det menneskelige dyr i kunsten”, p. 16

Zola har beskrevet”.²⁸¹ Dog lægger han selv langt flere betydninger end det erotiske i menneskedyret, og især i hans samtidige billeder er det dyriske ofte afbildet som vilde, brutale væsener. Menneskedyret er ifølge Jorn ”den europæiske kulturs nøgleproblem”, og han beskriver, hvordan synet på det har ændret betydning gennem tiderne.²⁸² I det gamle Ægypten, Indien, Amerika og Europa betragtede man guderne som halvt mennesker, halvt dyr, mens sådanne menneskedyr op igennem middelalder og i nyere tid blev forvandlet til djævelske repræsentanter for det onde. Mens man i Kina identificerer sig med dragefiguren, har mennesket op gennem den moderne europæiske kultur identificeret sig med dragedræberen og betragter ham som en heltefigur. Imidlertid er der en understrøm i den moderne kunst, som Jorn forbinder sig med, der i stedet identificerer sig med dyret – forsøger at træde ind i det dyriske. Jorn fremhæver især Kafka, som i sit forfatterskab ”ynder at anvende den kendte metode, at straffe ’det onde’ ved en forvandling til noget dyrisk, på samme måde som Pinocchio i eventyret forvandles til et æsel [...] men han gør det med humor. Han finder et behag, ja en forløsning, i denne forvandling til skarnbasse, orm, muldvarp eller hund, en forløsning fra det jeg vil kalde ’det godes forbandelse’”²⁸³. Lautréamont går endnu længere i denne omvending, skriver Jorn:

”Efter at måtte indrømme sin fallit over for ’det godes’ princip, vender han hele sagen om og siger: Kan jeg ikke blive perfekt i ’det gode’, vil jeg prøve at blive det i ’det onde’, og hvad sker. Pludselig ophæves forbandelsen og frem stiger den levende relativitet af godt og ondt, og forvandlingen til det dyriske bliver med denne nye indstilling en forvandling til det gode. Forvandlingen bliver selve det godes princip.”²⁸⁴

Forvandlingen til det dyriske kan altså bringe mennesket ud af en subjektposition, hvor det dyriske skal bemestres, og hvor godt og ondt sættes op som en dualistisk modsætning, og ind i en tilstand Jorn beskriver som en ”dialektiske enhed af egenkærlighed og altruisme”.

Den amerikanske kunsthistoriker Hal Foster fremhæver i sin artikel ”Creaturely Cobra” de politiske konsekvenser af Jorn behandling af det dyriske. Han understreger, at Jorns brug af dyr ikke blot et psykologisk, ekspressivt anliggende eller et naivt, frustreret forsøg på at finde tilbage til en tabt natur før det vestlige kapitalistiske samfunds

²⁸¹ Asger Jorn, ”Menneskedyret” (1950), *Per Hofman Hansen: Bibliografi over Asger Jorns skrifter* (Silkeborg Kunstmuseum, 1988), p. 22. Zola beskriver i sin roman (1890) en mand, for hvem det erotiske begær samtidig udløser en lyst til at slå ihjel; den er derfor ifølge Jorn negativ overfor menneskedyret.

²⁸² Ibid p. 23.

²⁸³ Ibid. pp. 22-23.

²⁸⁴ Ibid. p. 23.

korrumpering af mennesket. Selvom det dyriske for Jorn rummer et positivt udtryk for et ”oprindeligt”, primitivt, erotisk aspekt af det menneskelige, er dette kønslige aspekt af det dyriske ikke ”a frustrated search for the lost object of sexual desire à la Surrealism, but an unbridled expression of revolutionary passion à la Cobra”.²⁸⁵ Samtidig med at det forbindes med en form for ”naturlighed”, vidner det dyriske element i Jorns værk således også om den monstrøse de-naturalisering, som krigen og holocaust resulterede i. Dermed fungerer dyrene ifølge Foster som kommentarer til samfundets grundlæggende politiske strukturer og den aktuelle situation – som en påmindelse om den bestialske, dyriske brutalitet, hvormed mennesker bestandigt tager magten over andre mennesker. Foster sammenligner overbevisende Jorns teoretiske og billedlige refleksioner over det dyriske menneske, med George Batailles *The cradle of humanity. Prehistoric Art and Culture*, som diskuterer dyrets position i de tidligste kulturer som på en gang underlegent i forhold til mennesket og mere ophøjet. Jacques Derrida og Giorgio Agamben har siden på baggrund af Bataille beskrevet hvordan dyret og herskeren, selvom de er modsætninger – den ene placeret lavt, under loven og den anden højt over loven – forenes i at stå uden for det menneskelige samfund.²⁸⁶ Med henvisning til disse teorier argumenterer Foster for, at det omslag mellem godt og ondt, som Jorn beskriver i ”Menneskedyret” er udtryk for denne sammenhæng mellem volden og loven. Dyret fungerer her som en figur, der kan afsløre sprækker i den symbolske orden, hvor man kan få fodfæste, og hvor det er muligt at modstå magten. Det dyriske hos Jorn kan således siges at repræsentere det paradoks, at hjertet af ethvert samfund, enhver lov, rummer den brutalitet, som samfundet netop blev etableret for at tøjle.

Denne brutalitet viser sig i krisesituationer som her omkring 1950, hvor den kolde krig var under optrapning – og hvor patriarkatet begyndte at slå revner, kunne man tilføje. For selvom Foster ikke nævner det, har den symbolske orden med sin sammensmeltning af loven og volden en underliggende maskulin kønnethed, ligesom forbindelsen af dyret med et revolutionært begær bliver formuleret i en maskulin retorik (se næste afsnit om det ”Situationistisk begær”). Jorns aggressive og desperate dyr kan således også siges implicit at repræsentere en konflikt, der knytter sig til det patriarkalske samfund. I forlængelse af Jorns beskrivelser af samfundets pres på maskuliniteten, mener jeg, man

²⁸⁵ Hal Foster, ”Creaturely Cobra”, *October*, nr. 141, sommer 2012, p. 7.

²⁸⁶ Derrida: *The Beast & the Sovereign*, vol. 1 og 2, (Chicago 2009 og 2011) (overs. Geoffrey Bennington) og Giorgio Agamben: *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford University Press 1998) (overs. Daniel Heller-Roazen).

må se Jorns sårede vilddyr som udtryk for både en samfundsmæssig, politik situation der også er tæt sammenhængende med en stagneret uligevægt mellem kønnene. Det sårede vilddyr står da også netop som en maskulin figur mellem en kvinde og en sort (atom)sol (jeg vil senere vende tilbage til, hvordan de indbyrdes kæmpende dyr især i serien af *Krigsvisioner* fra 1950-51 kan siges at inkarnere Jorns kritik af den kolde krig).

Som Jorn skrev i ”Menneskedyret”, er det dyriske ikke primært knyttet til brutalitet, men også til ophævelsen af modsætningen mellem godt og ondt, og mellem menneskeligt subjekt og dyr. Mens Foster lægger vægt på dyrets betydning i forhold til samfundsopbygningens fundamentale strukturer, er en anden forståelsesramme for Jorns menneskedyr, som også Knut Stene-Johansen har foreslået,²⁸⁷ Gilles Deleuze og Félix Guattaris begreb om ”becoming-animal” – dyreblivelse – der forholder sig mere til udfordringen af den menneskelige subjektposition. Deleuze og Guattaris opfattelse af det dyriske er, ligesom Jorns, knyttet til Kafka og bliver udviklet i bøgerne *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975) og *Mille Plateaux* (1980).²⁸⁸ Dyreblivelsen betegner en bevægelse fra det, forfatterne kalder ”det molære” (den stabile selvidentiske væren som en person) og ind i det molekylære (en ikke-menneskelig, fluktuerende mikrofysik). Det er ikke et spørgsmål om at ligne dyret udvendigt eller strukturelt, men om at finde en nærhed med det dyriske, at lade sig smelte sammen med det dyriske i en ikke-subjektiv, ikke-mestrende, nomadisk tilstand.²⁸⁹

Jorn beskriver en lignende bevægelse, hvor man gennem forvandlingen til det dyriske kan indse relativiteten af begreber som godt og ondt ”for det første deres relativitet til mennesket i det hele taget, og for det andet til vort jeg i særdeleshed [...] alt befinder sig i en stadig bevægelse fra tilstand til tilstand, fra godt til ondt og tilbage igen. Intet forbliver godt og intet forbliver ondt, kun i forvandlingen, den evige bevægelse, ligger

²⁸⁷ Knut Stene-Johansen, *Nøddinganger. Studier i Asger Jorn* (Spartacus Forlag AS/ Scandinavian academic Press 2014).

²⁸⁸ Derridas definition af dyret og dets relation til det menneskelige adskiller sig fra Deleuze og Guattaris. Primært består uoverensstemmelsen i, hvorvidt man kan trække grænsen mellem menneske og dyr ved bevidstheden og den frie vilje, som Deleuze og Guattari mener, eller om det ubevidste som begreb forstyrrer denne skelnen. Det er således et spørgsmål om psykoanalysens rolle i forhold til dyret, og hvor antropocentrisk Freud bør forstås. Det vil føre for vidt i denne sammenhæng at gå langt ind i disse diskussioner, især eftersom Jorns position så vidt jeg kan se, ikke klart kan indplaceres i den ene eller den anden lejr. Jeg vil derfor tillade mig at bruge Deleuze og Guattaris begreb om dyreblivelse uden dermed at afvise Hal Fosters Derrida-inspirerede læsning. For en diskussion af de to begreber se Derrida, ”The Transcendental 'Stupidity' ('Betise') of Man and the Becoming-Animal According to Deleuze” i *Derrida, Deleuze, Psychoanalysis* (Columbia University Press, 2007).

²⁸⁹ Gilles Deleuze og Félix Guattari, *Tusind Plateauer, Kapitalisme og skizofreni* (Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedskoler, 2005, overs. Niels Lyngsø) (opr. *Mille plateaux*, 1980).

sandheden”.²⁹⁰ Med dette ændrede perspektiv bragte Jorn sig selv til ikke længere at se ”forvandlingen ud fra Pinocchios indstilling, ud fra en rædsel for det dyriske. Denne rædsel havde jeg ikke mere [...] og jeg forstod, at indvielsen i mysteriet netop skete gennem forvandlingen til et gyldent æsel”.²⁹¹ Andetsteds forklarede han videre, at kunsten er en kraft der midlertidigt kan ryste mennesket ud af sin subjektposition: ”Kunsten er altså en ødelægger af den menneskelige kvalitet og integritet og det er denne ødelæggelse af ens egen absolutte integritet, man oplever som skønhed”.²⁹² Udover det dyriske interesserede Jorn og Cobra-gruppen sig som bekendt for børns og sindssyges billedproduktion, netop fordi de ligesom det kollaborative arbejde kunne bringe dem på sporet af denne identitetsafgivelse.

Dyreblivelsen handler ifølge Deleuze og Guattari netop om en sådan opgivelse af en antropocentrisk såvel som patriarkalsk subjektposition – hvorfor den også indebærer et etisk, kønsrelateret og politisk element af magtafgivelse. De beskriver derfor også dyreblivelsen som en flugtlinje fra majoritetens stabile subjektposition til en minoritær position. Det minoritære skal her ikke forstås som en mindretalsposition i numerisk forstand, men i forhold til magtfordeling. Således er den maskuline subjektposition altid molær og majoritær, mens den kvindelige er den første og mest oplagte minoritære position – en feminin position, man må igennem for at frigøre sig fra den molære orden og magtstruktur. Bevægelserne mod det kvindelige og mod det dyriske, molekylære knyttes således ikke af et biologisk, men et socialt magtstrukturelt argument. Enhver minoritetsblivelse sker således gennem en ”kvindeblivelse”. I den sammenhæng kunne man måske sammenligne de træk i Jorns tekster, som jeg har forbundet med elementer i *écriture féminine*, med en sådan minoritetsblivelse gennem en (ikke intenderet) kvindeblivelse.

Dyreblivelsen for Deleuze og Guattari er forbundet med vildtlevende dyr og med ”en meute, en flok, en population, en bosættelse, kort sagt en mangfoldighed”,²⁹³ selvom det oftest er et bestemt, enkeltstående dyr, der skiller sig ud fra de andre, som mennesket indgår en alliance med.²⁹⁴ I Jorns værker får man især denne fornemmelse af flok-

²⁹⁰ Jorn, ”Menneskedyret”, p. 23.

²⁹¹ Ibid. p. 23

²⁹² Jorn, *Værdi og økonomi*, p. 98.

²⁹³ Deleuze and Guattari, op.cit. p. 304.

²⁹⁴ Forfatterne giver eksempler fra Franz Kafkas *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* (1924), Herman Melvilles *Moby Dick* (1851) og Stephen Gilberts *Ratman's Notebooks* (1969).

ken i hans mange ”Aganak”-billeder fra især 1950-51.²⁹⁵ Navnet Aganakker associerer til kakerlakker og skyldes angiveligt, at et af Jorns børn ikke kunne udtale dette ord (der er således også en barneblivelse på spil i selve titlen). Sandsynligvis referer det også til Jorns kaldenavne Aska og Akke,²⁹⁶ hvilket kunne pege på en identifikation med disse væsener. I modsætning til begærdsdyrene i didaskaerne, som er domesticerede eller ”sympatiske” dyr som heste og fugle, er aganakkerne oftest insekt- og krybdyrlignende væsener med pighud, skæl eller billeagtigt panser, store kæber og masser af tænder – nogle gange tager de dog også form som vildsvin eller flyvende væsener.²⁹⁷ Jorn udarbejdede en hel morfologi for aganakkerne og afbildede dem både i kriblende flokke, i indbyrdes slagsmål og som enkeltindivider. [fig.31 a-c] I Aganak-billederne kan man få fornemmelsen af dyreblivelsens bevægelse mellem det menneskelige og det dyriske, mellem enegænger og flok, mellem det majoritære og det minoritære. Det er en tærskel-erfaring eller flugtlinje ind i det molekylære.

I ”Menneskedyret” antyder han til slut faren ved at følge flugtlinjen ind i det molekylære, væk fra subjektiviteten, for det kan ultimativt betyde døden. Den erkendelse har han tæt inde på livet eftersom han netop fået har konstateret tuberkulose i den venstre lunge, og som han skriver:

”Det gør mig usikker over for mine ubevidste motiver for denne artikel [...] Situationen er så ny for mig, at det er som om jeg skriver om et fremmed menneske, men jeg har tid nok til at finde ud af, at det er mig, det drejer sig om, og dog ændrer dette intet i min overbevisning om, at vi er gnister, der skal brænde så klart som muligt, og at lysets kraft er betinget af mørkets dybde, hvorfor det at slukkes er lige så rigtigt som at tændes”.²⁹⁸

Det er således væsentligt for ham at ”komme tilbage”, at være menneske. Hans engagement i dyreblivelsen handler i sidste ende om at forstå det menneskelige og subjektive og ikke om dyrets perspektiv som sådan. Kunstens rolle var for ham netop at drive subjektet ud i det ukendte for derigennem at udvide forståelsen af det menneskelige. Derfor understreger han også bevægelsen tilbage fra dyr til menneske, som i folkeeventyrene,

²⁹⁵ I 1950 havde Jorn en udstilling på Galeie Birch med 28 malerier og tegninger med Aganakker. For en beskrivelse af nogle af Aganak-typerne se Atkins, *Jorn in Scandinavia*, pp. 69-74.

²⁹⁶ I Jacqueline de Jongs breve til Jorn kalder hun ham Akke, men jeg har ikke kunnet dokumentere, om dette kælenavn også var i brug, mens han malede Aganakker.

²⁹⁷ For en beskrivelse af nogle af Aganak-typerne se Atkins, *Jorn in Scandinavia*, pp. 69-74. Deleuze har ligeledes en forkærlighed for edderkopper, tæger og lus (”L'Abécédaire de Gilles Deleuze”, interview med Deleuze af Claire Parnet, (Éditions Montparnasse, 2004)).

²⁹⁸ Jorn, ”Menneskedyret”, p. 24.

”hvor dragen forvandles til en prins, fordi en prinsesse elsker og kysser det afskyelige dyr. Denne forvandling, som jeg finder så betydningsfuld: dyrets menneskeliggørelse gennem kærligheden, har Kafka aldrig beskrevet. Det er en hemmelighed, som den højere europæiske filosofi gennem årtusinder har forsøgt at skjule for os, og som kun er blevet os overleveret gennem folkets bredeste lag”.²⁹⁹

Målet for ham er ikke det dyriske som sådan, men netop Menneskedyret, der gennem kærligheden ophæver den binære opposition mellem dyr og menneske, som altid sætter dyret i den negative position som den anden, det brutale bæst. Som Steve Baker har påpeget er dyreblivelsen, med sin bestræbelse på at komme ud over subjektivitetstænkning og den binære modsætning mellem dyr og menneske, et decideret postmoderne fænomen. Selvom Jorn tager hul på nogle af de samme overvejelser, og begrebet dyreblivelse derfor i dag kan være produktivt for diskussionen af dyrets funktion/rolle i hans praksis, er hans grundindstilling forankret i modernitetens humanismetænkning. Han anvender det dyriske til midlertidigt at undslippe den centrerede (maskuline) subjektposition, men kun for derefter netop at hævde denne. Selvom der i dyreblivelsen ligger en implicit kritik af den maskuline position, bliver denne ikke forfulgt, når dyrene bliver eksplicit kønnede. I disse tilfælde bliver det dyriske udtryk for den erotiske drift.

Selvom det dyriske i ”Menneskedyret” optræder som en positiv, folkelig og frisættende figur, er menneskedyrene i hans modificerede billeder fra 1962 langt mere ambivalente. *Nouvelles défigurations* var Jorns anden udstilling af modifikationer, og her var det især gamle portrætter, der blev taget under humoristisk og brutal behandling, ansigter og kroppe blev fordrejet, og lærrederne fyldtes af dyriske væsener. I kataloget samlede Jorn kvindeportrætterne under overskriften ”La belle et la bête humaine”. Titlen kan både læses som ”skønheden og menneskedyret” og som ”det smukke og dyriske menneske” og det er således ikke entydigt, om skønheden og dyret er ét, eller om der er tale om to forskellige skabninger. Billedernes veksler tilsvarende mellem portrætter af smukke kvinder, der overfaldes af de brunstige handyr, Jorn har indføjjet, og kvinder hvis egne dyriske sider males frem, så de så at sige transformeres indefra til menneskedyr. Ofte er det kun ansigterne, der bliver dyriske. Mange af værktitlerne – som *Lapin* (kanin), *Poussin* (kylling) og *Cocotte* (høne) – er betegnelser, der på fransk bruges om kvinder som seksualiserede og/eller patroniserende kælenavne, og som samtidig forbinde dem med dyr. De modificerede kvinders nye, ofte latterlige, udseende minder desu-

²⁹⁹ Ibid. p. 24.

den om, at ordet *bête* ikke kun betyder dyr, men også tåbelig eller stupid. Det at de ikke selv bevidste om deres dyriske transformation giver indtrykket af, at det dyriske her er et udtryk for en ubevidst eller undertrykt side af dem.

Et af billederne, *Choux* (Skattebasse, 1962) [fig.32], forestiller en elegant overklassefrue i silkekjole og perlekæde. Med et par enkelte penselstrøg har Jorn opløst hendes ansigt til en primitiv maske. Titlens *Choux* kan både være et kælenavn – ”mon choux” svarer til ”min skattebasse” eller ”marcipangris” og henviser til de små, søde kager af samme navn – men betyder også kål, hvorved det pludselig bliver en fornærmelse, der henviser til det kålansigt, Jorn har forsynet kvinden med. Rundt om kvinden smyger Jorns løsslupne, ”beskidte” penselstrøg sig og bliver til et dragelignende dyr. Dets øje er et messingnøglehul med nøgle, der som det eneste er bevaret fra den oprindelige baggrund. Dyreøjet får dermed en særlig betydning, der antyder, at dyret rummer nøglen til kvindens sande portræt. Nøgleøjets placering ud for kvindens skød antyder desuden et erotisk begær efter at ”lukke hende op”. Ligesom i de fleste andre disfigurerede kvindeportrætter forekommer det dyriske her både at repræsentere en erotisk befrielse af kvinden fra den konventionelle stivhed, portrætterne har fastlåst hende i, og en degradering af dem. Disse kvindelige menneskedyr er dels objekter for et maskulint begær og dels repræsenterer de en (maskulin) forestilling om det kvindelige begær som dyrisk. I en anden disfiguration, *Poussin*, er en sensuel kvindefigur således blevet omsluttet af en dyrisk mund, hvis tænder truer med at bide sammen, hvis man kysser hende. En populærkulturel reference til Jorns serie *La belle et la bête humaine* kan være en film som *The Female Animal* (instrueret af amerikanske Harry Keller i 1958), hvor mor og datter netop skildres som to begærsstyrede rovdyr, der konkurrerer om det samme bytte, den stakkels Chris, der kæmper for at blive ”his own man”.

Blandt disfigurationerne er der også modificerede mandeportrætter, og selvom disse ikke forbindes med dyr i titlerne, har nogle af dem tydeligt dyriske træk. *Les Bersærk sont parmi nous* (Bersærkerne er blandt os) [fig.33] viser således en velhavende herre med kalvekrøs, skråbånd og kappe af brokadestof, der er under forvandling til et snerrende udyr. Næsen er vokset, og munden er fordrejet, så den blotter et dyrisk tandsæt og hele den ene side af ansigtet er formørket. Rundt om manden samler baggrundens farvestrøg sig til et dinosaurslignende dyr, hvis tænder og næse er et ekko af

mandens. Jorn har givet manden et sværd i hånden og gennem titlen associeret ham til de krigeriske bersærker, som ifølge sagaerne var så aggressive, at de inden en kamp skar tænder og bed i kanten af deres skjold. Det dyriske kan her ses som et udtryk for overklassens bersærkergang og krigslysten hos systemets mænd, der normalt er skjult bag kalvekrøsen, men det kan også ses som et mere generelt udbrud af maskulin aggression, der er blevet undertrykt i den civiliserede, magtfuldkomne og æstetiserede kultur.

Fælles for de disfigurerede mande- og kvindeportrætterne er, at de forestiller overklassepersoner repræsenteret i et borgerligt kunstsprog, og det dyriske udtryk, Jorn påfører dem afspejler hans opfattelse af borgerskabet som enten latterlige kræ eller aggressive rovdyr. Samtidig fører han tydeligvis en kønsdiskussion i disfigurationerne, hvor dyret bliver et udtryk for de forskellige måder, hvorpå det mandlige og det kvindelige kan forkvakles i forhold til det, han havde beskrevet som deres henholdsvis aggressive og erotiske natur. I afsnittet ”Modifikationer og disfigurationer” behandler jeg disse billeder mere indgående både i forhold til flertydigheden i tolkningen af kønsimplikationerne og i forhold til de situationistiske strategier og diskurser, de indgik i.

I forhold til Jorns forskellige måder at relatere til det dyriske på, må man konkludere, at det dyriske i hans billeder oftest bruges metaforisk – eller rettere metonymisk – til at belyse det menneskelige, hvor køn, klasse og politiske og nationale tilhørsforhold udtrykkes gennem forskellige dyriske former. Mens Cobratidens billeder af menneskedyr kredsede om spørgsmål omkring menneskelig identitet, magtudøvelse og krig, forholder disfigurationernes menneskedyr sig mere til den kunsthistoriske tradition, kunstinstitutionen, forbrugersamfundet og de kønsproblematikker, der omkring 1960 var blevet en kamp, der udspillede sig i kunsten såvel som i populærkulturen.

En anden, parallel strategi, der især kommer til udtryk i hans teoretiske behandling af menneskedyret, indebærer en subjekt-suspenderende dyreblivelse i form af en frivillig identifikation med dyret – med en potentiel kritik af det maskuline, antropocentriske subjekt, som ikke udvikles fuldt, men som peger frem mod en senere postmoderne realisering af denne ide.

Situationistisk begær

De kunstnergrupper, Jorn indgik i, var, som en konsekvens af tidens generelle kønsroller, alle domineret af mænd – de franske og italienske grupper i endnu højere

grad end de nordeuropæiske. I den lille, løst organiserede danske gruppe omkring *Helhesten* var der to kvindelige medlemmer ud af otte,³⁰⁰ Cobra havde nogle enkelte ud af ca. 30,³⁰¹ Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste havde ingen og i Situationistisk Internationale var der 8 kvinder ud af omkring 72.³⁰² Heraf satte kun to sig for alvor spor i SI, nemlig Jacqueline de Jong og Michele Bernstein, der dannede par med bevægelsens ”faderskikkelser”, Jorn og Debord. De øvrige var ifølge Jacqueline de Jong ”friends of the boys. They didn't have an autonomous position in the I.S. at that time, as Michele Bernstein and I had”.³⁰³ For de fleste kvinder var kunstnerlivet stadig ikke reelt en praktisk mulighed, hvis de også havde børn. Grupperne – og især SI som jeg vil koncentrere mig om her – var dermed kendetegnet af en udpræget maskulin avantgarde-retorik. I litteraturen om SI har man noteret en vis militaristisk maskulinitet, men den er for det meste enten blevet ignoreret eller negligeret og enkelte gange fordømt, men sjældent gjort til genstand for nærmere undersøgelser. Eksempelvis er de mange pin-up billeder, som illustrerer de teoritunge, sociokritiske artikler i gruppens centrale skriftlige organ, *Internationale Situationniste*, typisk blevet set som en frivol, pudsigt og stimulerende afvigelse fra tidsskriftets politiske linje. Thomas Levin beskriver dem i en sidebemærkning som ”problematic depictions of scantily clad women”,³⁰⁴ mens litteraten Susan Suleiman i en note bemærker, at situationisterne var endnu mere en mandeklub end surrealisterne, som dog tilskrev kvinden en særlig (omend problematisk) rolle som forbundne til positive, kunstneriske værdier som irrationalitet, galskab, skønhed og intuition, mens ”the situationists seem to have ignored women altogether – except perhaps as sex objects in the most banal sense”.³⁰⁵ I en langt mere nuanceret tilgang – der dog er klinisk rensset for det humoristiske element, som i mine øjne spillede en central rolle i situationisternes og især Jorns produktion – analyserer Kelly Baum disse kvindebilleder ikke som ukritisk blikfang, men som en af de platforme, hvorfra bevægelsen kritiserede

³⁰⁰ Else Alfelt og Elna Fønnesbech Sandberg var med i inderkredsen foruden Jorn, Egill Jacobsen, Ejler Bille, Carl Henning Petersen, Henry Heerup, Robert Dahlmann Olsen og P.V. Glob.

³⁰¹ Else Alfelt, Sonja Ferlov Mancoba var med, og Lotti van der Gaag var tæt knyttet til Cobra.

³⁰² Jacqueline de Jong, Michèle Bernstein, Doris Gray (gift med Christopher Gray), Edith Frey (gift med Theo Frey), Gretel Stadler (senere gift med Erwin Eisch), Renee Nele Bode (kæreste med Heimrad Prem), Elena Verrone (gift med Piero Piero Simondo) og Katja Lindell (gift med Jørgen Nash).

³⁰³ Jacqueline de Jong, ”A maximum of Openness”, interview ved Karen Kurczynski i Bolt Rasmussen og Jakobsen (red.), op. cit, p. 186. Jong hentyder her til de to kvindelige medlemmer Nele Bode (kæreste med Heimrad Prem) og Gretel Stadler (senere gift med Erwin Eisch), som altså ikke alene i de mandlige medlemmers øjne, men også i hendes, var med i kraft af deres mænd.

³⁰⁴ Thomas Y. Levin, ”Dismantling the Spectacle” i Elisabeth Sussman (red.), *On the Passage of a Few People through a rather Brief Moment in Time: The Situationist International.*, p. 74.

³⁰⁵ Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Harvard University Press, 1990) p. 214.

kapitalismen og skuespilsamfundet. Især viser hun, hvordan situationisterne nok reproducerede flere af tidens kønsrollemønstre, men også fordrejede reklamebilleder, modefotos, pinups og andre billeder af kvinder for dermed at kritisere den fremmedgørelse af begæret, som de er udtryk for.³⁰⁶

I forlængelse af Baums arbejde vil jeg i de næste tre afsnit stille skarpt på den rolle, som jeg mener, det maskuline begærer spiller i SIs opfattelse af avantgarden, og analysere hvordan dette kan aflæses i Jorns værker fra denne periode. Dette første afsnit skal især fokusere på situationisternes opfattelse og kritik af begærets fremmedgørelse i det moderne samfund, som det især kommer til udtryk gennem hverdagens og populærkulturens billeder. Jorns og Debords *détournement* af reklamernes kvindebilleder i deres fælles bøger er her et centralt analyseobjekt. I det følgende afsnit ”Maskulin kultur i Situationistisk Internationale” vender jeg blikket ind mod nogle af de sociale strukturer indenfor gruppens egne rammer, dels sådan, som de er blevet fremstillet af især de kvindelige medlemmer, og dels gennem den måde, de mandlige medlemmer især i den skandinaviske fraktion performer rollen som revolutionært subjekt. Afsnittet ”Modifikationer og disfigurationer” analyserer Jorns overmalinger i lyset af et kønsperspektiv.

Ligesom Cobra-bevægelsen beskrev det revolutionære subjekt som drevet af bl.a. seksuel passion, havde begæret også en central placering i SIs teori, på samme måde som billeder af kvinder havde det i deres produktion. Som kulturteoretiker Thomas Y. Levin har beskrevet det, ønskede bevægelsen en ”radical transformation of the structure and character of desire”.³⁰⁷ Særligt var situationisterne optagede af at tilbageerobre begæret fra den borgerlige kønsmoral og fra reklamernes forsøg på at udnytte og målrette det mod forbrugsprodukter. Guy Debord advokerede således for en ”ideological action for fighting, on the level of the passions, the influence of the propaganda methods of late capitalism [... and to] destroy, by all hyperpolitical means, the bourgeois idea of happiness”.³⁰⁸ I sit hovedværk *La société du spectacle* (Skuespilssamfundet, 1967) uddybede han, hvordan individets fremmedgørelse overfor begæret fungerer: “the more he contemplates, the less he lives; the more readily he recognizes his own needs in the im-

³⁰⁶ Kelly Baum, ”The Sex of the Situationist International” i *October* 126, efterår 2008.

³⁰⁷ Thomas Y. Levin, ”Geopolitics of Hibernation: The Drift of Situationist Urbanism,” i Libero Andreotti and Xavier Costa (red.), *Situacionistas: arte, política, urbanismo / Situationists: art, politics, urbanism* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1996), p. 112.

³⁰⁸ Guy Debord, ”Reports on the Construction of Situations and on the terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency” (1957) i Tomas McDonough (red.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (Cambridge, Mass, MIT Press), pp. 49-50.

ages of need proposed by the dominant system, the less he understands his own existence and his own desires".³⁰⁹ Det moderne skuespilssamfund erstatter så at sige de virkelige menneskelige følelser og begær med kommodificerede erstatninger i form af billeder. For at løsrive sig fra skuespilssamfundet blændværk – som også tog kunsten i brug til sine gøglebilleder – måtte man udfolde den kunstneriske kreativitet i hverdagens stof og i konkrete situationer, fremfor i kunstens billeder, der så let kunne rekerereres og kommerialiseres. Samfundsomvæltningen skulle således bestå i en kreativ vitalisering og revolutionering af hverdagen.

Dagligdagen var et område, der traditionel blev betragtet som kvindeligt territorium. I den franske sociolog og filosof Henri Lefebvres tobindsværk om hverdagslivet (*Critique de la vie quotidienne* fra 1947 og 1961), som både Cobra og situationistbevægelsen udviklede megen af deres teori i samspil med,³¹⁰ blev hverdagslivet da også specifikt forbundet med kvinder, kvindebilleder og dameblade. Det var dog ikke hverdagens revolutionerende potentiale, situationisterne forbandt med det kvindelige, men tværtimod med de negative sider – herunder den fremmedgørelse, som det moderne massesamfund medførte. Lefebvre beskriver – især i andet bind af kritikken af hverdagslivet – hvordan billedsamfundet og reklameindustrien langsomt har overtaget og udhulet erotikkens område. Han påpeger, hvordan samfundets mange erotiske billeder af kvinder på den ene side er "violently attractive", og på den anden side skaber en mekanisk og kedsommelig erotik, der mangler "genuine sensuality".³¹¹ Disse billeder producerer et begær efter et upersonligt, iscenesat og uopnåeligt objekt; et fremmedgjort begær som ikke kan forløses. Det er derfor med udgangspunkt i det ægte maskuline begær, at den feminiserede hverdag skal revolutionæres.

Det er sandsynligvis analyser som Lefebvres, Jorn havde i tankerne, da han i sit manuskript "Ridderlig humanisme, kællingesnak og reaktionær radikalisme" efterlyste en mere grundlæggende undersøgelse af det erotiske billede fra Elsa Gress' side: "I stedet for rent objektivt at stille spørgsmaalet: Hvad er grunden til, at det moderne samfund har brug for at drive en enorm kultus af det kvindelige menneskedyr Pinuppen, angriber

³⁰⁹ Debord, citeret fra Baum op. cit. p. 35.

³¹⁰ Constants manifest "For an architecture of Situation" udgivet i 1953 er eksempelvis direkte inspireret af Lefebvre, ligesom Lefebvre også var påvirket af Constant i første bind af *Critique de la vie quotidienne*. Samme ping pong opstod mellem Lefebvre og Debord, der en overgang arbejdede tæt sammen. Se herom i fx Kristin Ross, "Lefebvre on the Situationists: An Interview" *October* nr. 79, vinter 1997, pp. 69-83 og Benedikt Hjartarson, "At historisere den historiske avantgarde" Ørum et. al. op. cit.

³¹¹ Henri Lefebvre, *Critique of the Everyday Life: Volume 1*, overs. John Moore (repr., London: Verso, 1991) p. 98.

hun kun dens uintelligente form, og vil have den erstattet af den intellektuelle kourtisane a la Pompadour de Beauvoir”.³¹² Ud over grovheden i denne kommentar (der reducerer Simone de Beauvoir til at være Sartres intellektuelle elskerinde på linje med Ludvig 15.s elskerinde Madame de Pompadour), mener Jorn, at Gress blot udskifter kvinders rolle som sexobjekt med en intelligent Madonna-rolle, som er ligeså idoldyrkende, og som ignorerer det centrale, strukturelle spørgsmål om begærets kommercialisering. I Jorns optik er selve konsumsamfundets reklamelogik tæt forbundet med det, han betragter som en ukritisk, feminin tankegang, idet kvinder, som han skrev i *Alfa og omega*, er mere modtagelige overfor manipulation end mænd:

”Kun det menneske, der er i stand til at se bagom enhver ros og dadel fra andre menneskers side, ligegyldig hvilken autoritet de repræsenterer, og forstå de interesser ud fra hvilke bedømmelsen sker, kan bevare sin personlige magt. Det siges at kvinder har haft for stor tillid til mænd. Dette er ikke rigtigt. Men kvinder synes næsten uden undtagelse at lade sig besnære af ros og dadel. Kvinden er reklamens medium. [...] Den fundamentale forskel i åndelig struktur mellem mand og kvinde synes at ligge netop her. Den autoritære holdning eksisterer lige så meget hos den, der anerkender autoriteter, som hos den, der selv mener at være det”.³¹³

Jorn lægger sig således – ligesom store dele af den situationistiske teori – i forlængelse af en lang tradition for at beskrive massekulturen og reklamens trivielle billeder som feminint kodet.

Som Andreas Huyssen har beskrevet i sit essay ”Mass Culture as Woman: Modernism’s Other” har denne tradition fra den tidlige modernisme givet sig til udtryk i en opfattelse af masse- og populærkulturen som feminint kodet, mens den ”ægte kunst” omvendt blev betragtet som maskulint område. Højmodernismens bestræbelse på at adskille *high art* fra *kitsch* og afsværge populærkultur og hverdagsliv, indebærer således også en tydelig kønshierarkisering. Avantgardens opgør med denne kunstneriske puritanisme, og dens inkludering af dele af populærkulturen ændrede imidlertid ikke på selve den kønnede værdisætning. For som Huyssen konkluderer: ”In relation to gender and sexuality, though, the historical avant-garde was by and large as patriarchal, misogynist, and masculinist as the major trends of modernism”.³¹⁴ Selvom værdierne omprioriteres, er det – som vi også så det i Jorns teoretisering af køn – stadig de positive, der tilskrives et maskulint prædikat, mens de nedvurderede får et feminint. Det er således ifølge Huyssen karakteristisk, at de dele af populærkulturen, som avantgarden opprioriterer,

³¹² Jorn, ”Ridderlig humanisme“, p. 6. Jorns bemærkning udsprang af, at Gress havde erklæret, at reklamernes roller for kvinder som enten luder eller madonna er et falsk alternativ.

³¹³ Jorn, *Alfa og omega*, p. 90

³¹⁴ Huyssen, op. cit., p. 60.

såsom ”working-class culture or residual forms of older popular or folk cultures”³¹⁵ unddrager sig feminiseringen, modsat dem, der forbinder sig med kommercialisering. I artiklen ”Intime banaliteter” fra 1941, hvor Jorn hylder populærkulturen, fremhæver han da også særligt sømandstatoveringer, graffiti, den nordiske folketradition, King Kong, dårlige rim i håndværkerslogans og andre elementer, der kan kønnes maskulint.³¹⁶ Når han i diskussionen med Gress afviste en populær kunst udført ”for folket, men skabt af en dygtig, kynisk åndsaristokratisk elite”, mens han gerne stod ved ”en popkunst af demokratisk art, ved folket og for folket”,³¹⁷ afspejler det også en negativ, feminin kønning af den kommercielle massekultur, og en maskulin kønning af populærkulturens politisk revolutionære potentialer.

Theodor Adornos og Max Horkheimers begreb om ”Kulturindustri” kan siges netop at pege på en sådan skelnen mellem to opfattelser af populærkulturen (med hver sin kønsspecificitet).³¹⁸ Dels beskriver de Kulturindustrien som en industrielt fremstillet populærkultur, der kan bruges i totalitært øjemed til at manipulere og sløve folket – og som de, som Huyssen også noterer, beskriver som ond dronning med et troldspejl.³¹⁹ Dels beskriver Adorno en anden opfattelse af massekultur, nemlig ”something like a culture that arises spontaneously from the masses themselves, the contemporary form of popular art”.³²⁰ Denne forestilling, som de betragter de som naiv og fejlagtig, er netop den, de vil mane i jorden med begrebet Kulturindustri. Det er imidlertid denne opfattelse af populærkulturen, Jorn bekendte sig til som et fænomen, der (specielt i Skandinavien) eksisterer parallelt med kulturindustriens kommercielle masseprodukter. Jorns tiltro til potentialet i en folkeligt baseret kunst var en subtekst i hans modifikationer såvel som i hans øvrige maleri, som han ikke delte med hele situationistbevægelsen (hvilket med tiden skulle blive problematisk). SIs centrale teori var kritikken af konsumsamfundets massekulturelle billedmaskine, og det var med afsæt både i Adorno og Horkheimers beskrivelse af kulturindustrien og i Lefebvres kritik af hverdagen og begærets fremmedgørelse, at situationisterne kritiserede et samfund, hvor alle oprigtige udtryk var gjort til tomme repræsentationer. Med denne arv overtog de også en tradition for at kode denne kommercielle, massekulturelle billedbrug feminint.

³¹⁵ Ibid, p. 49.

³¹⁶ Jorn, ”Intime banaliteter”, p. 33-39.

³¹⁷ Jorn, ”Pop og publicity”, citeret i Gress, *Det uopdagede køn*, p. 39.

³¹⁸ ”Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug” fra 1944 i Adorno og Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (QueridoVerlag 1947).

³¹⁹ Huyssen op. cit. p. 48.

³²⁰ Adorno, ”Culture Industry Reconsidered,” 1975, her citeret fra Huyssen op. cit., pp. 47-48.

I 1957 umiddelbart før deres respektive bevægelser Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste og Internationale Lettriste smeltede sammen i Situationist-bevægelsen udgav Jorn og Debord sammen bogen *Fin de Copenhague. Conceiller technique pour le détournement*, som indeholder flere referencer både til den massekulturens feminine karakter og til begærerets kommercialisering.³²¹ Bogen består af tekstudklip og billeder fra fx franske, tyske, engelske og danske aviser, sammensat til sort-hvide collager. Disse blev kombineret med strint og klatter af litografisk tusch, som Jorn dryppede på trykpladen fra toppen af en stige. De dekorative dryp, som i bogen blev trykt i klare farver, mimer action painting men indeholder ingen personlig gestik. De kommer snarere til at fungere som eksempel på et eksisterende malerisk udtryk, der kan approprieres på lige fod med de præfabrikerede reklamebilleder. [fig.34] Bogen reflekterer således forskellige billedtyper, som skuespilssamfundet flyder over med, og samtidig udgør den med sin blanding af genanvendte kort og fiktive stedangivelser i de dryppede formationer en ”psykogeografisk kortlægning”. Hermed henviser den også til situationisternes eksperimentelle gåture gennem byen (såkaldt *dérives*), der skulle øge bevidstheden om de urbane geografiske omgivers psykologiske indvirkning på individet.

Hver bog er indbundet i tykt matricepap med individuelle relieftryk fra danske avissider, som synker helt ned i overfladen. Hermed bliver det dels en taktile oplevelse at holde bogen og dels signaleres der, at det kunstneriske udtryk er omsluttet af og indkapslet i en medievirkelighed. I den Kongelige Kobberstikssamlings eksemplar bliver denne pointe understreget i overskriften på omslaget, ”Skuespillet er skrevet – det skal bare findes!”, hvilket i retrospekt kommer til at virke som en henvisning til Debords bog teori om Skuespilssamfundet – som han dog først skrev i 1967. Bogen er – måske fordi de få tekstfragmenter ofte er på dansk – langt mindre omtalt i litteraturen end deres anden fælles bog *Mémoires* (1959), som Debord initierede og som refererer til hans erindringer om de første år af 1950erne og begivenheder i Lettriste-bevægelsen (forløber for SI). *Fin de Copenhague* forekommer på grund af sin manglende narration, sit mere billedbårne udtryk og en løsere strukturering af tekstfragmenter og dryp mere åben i sine

³²¹ Asger Jorn og Guy Debord, *Fin de Copenhague. Conceiller technique pour le détournement* (Permild & Rosengreen, 1957).

betydninger; den blev da også færdiggjort på et døgn's tid med Jorn som hovedmotor, mens *Mémoires* under Debords ledelse var under forberedelse mere end et år.³²²

Aflæsningen af *Fin de Copenhagen* afhænger i høj grad af den måde, billeder og tekster relateres gennem den grafiske struktur. Læserens blik driver således rundt mellem dele af bykort, fragmenterede kvinder og varer, der er spredt ud over siderne, som en bystruktur, man kan bevæge sig rundt i. Man kan få associationer til Debords foruroligende kommentar om, at Jack the Ripper sandsynligvis var en forelsket psykogeograf, der tegnede sin egen morderiske rute gennem byen med kvindekroppe.³²³ Ofte sammenstilles kvinderne med nydelsesmidler som begærobjekter for en formodet mandlig beskuer. [fig.34c-d] Eksempelvis er der på en af siderne øverst en hånd, der hælder af en flaske Grøn Tuborg; umiddelbart herunder stikker den øverste del af en nøgen kvinde vandret ind, placeret i en position så ølstrålen, hvis den fortsatte uden for billedsiden, ville ramme hendes skød. Nedenunder holdes en stor hånd med en cigaret frem, klar til billedligt talt at gribe fat om kvinden. De blå farveklatter på siden binder billedelementerne sammen, men forbinder sig også visuelt med øllet. De visuelle spil og humoristiske sammenstød mellem elementerne giver bogen et legende udtryk, der ikke umiddelbart afslører, at den også er udtryk for en seriøs kritik funderet i en solid teoretisk, social analyse. Mens de fleste af kvinderne knyttes visuelt til reklamer (for eksempel ”en festlig Mors Dag” eller med et potentielt lummert reklametilbud om en ”demonstration i deres hjem – gerne om aftenen”), er tre soldater og en arabisk udseende mand samlet på en side med en teksten ”Vive L’Algerie libre” og forbinder således mandekroppen til en politisk kamp, som situationisterne støttede. På en af siderne er et pigeansigt, med åben mund kombineret med teksten ”For nogen tid siden, legede vi med drenge, som sande venner. Nu kan vi ikke længere lege”³²⁴ – et melankolsk udsagn om den afstand mellem kønnene, som bogen selv opretholder. [fig.34e]

Ligesom de mange pinups, der illustrerer de teoretiske analyser i *Internationale Situationniste*, både fungerer som en morsom og ironisk kommentar til reklameindustriens brug af sex til at sælge hvad som helst og som en gentagelse af den sædvanlige

³²² For omtaler af *Mémoires* og (i mindre omfang) *Fin de Copenhagen* se Greil Marcus, ”Guy Debord's *Mémoires*: a Situationist Primer” i Elisabeth Sussman, (red.) *On the Passage of a few People Through a Rather Brief Moment in Time: the Situationist International 1957-1972*; Lars Morell, ”Da Jorn var 'færdig med København’” i *Literaturmagasinet Standart* nr. 3, aug-okt 1995; Nolle, op. cit; Roberto Ohrt, ”Asger Jorn, Guy Debord und die SI” ; Kromann , op. cit.

³²³ Debord, ”Exercice de la psychogéographie psychogeography” i *Potlatch* nr. 2, 1954 på engelsk på <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/potlatch2.html>, (sidst besøgt 19.9.2014) (overs. Gerardo Denis)

³²⁴ Jorn og Debbord, op.cit. up. (min oversættelse).

identifikation af kvinden med forbrug, reproducerer *Fin de Copenhagen* tidens stereotype billeder af kønnene, men leverer samtidig en humoristisk fordrejning af dem. Idet billederne løsrides fra deres oprindelige sammenhæng virker de umotiverede, deres banalitet bliver tydelig, og der opstår, hvad Agamben har kaldt en ”prolonged hesitation” mellem billedet og dets betydning.³²⁵ Hermed opstår der et refleksionsrum uden om billederne, hvor beskueren i mangel på den oprindelige kontekst selv må indsætte en betydningskontekst. Billederne fordrejes til at blive en refleksion over eller en parodi på reklamebilleder. På samme måde udstilles også konsumsamfundets sproglige overbudsretorik med sætninger som ”What do *you* want? Better and cheaper food? Lots of new clothes? A dream home with all the latest comforts and labour-saving devices? [...] Whatever you want, it's coming your way – plus greater leisure for enjoying it all [...] et voilà votre vie transformè!”³²⁶ Med dette détournement af massesamfundets eksisterende udsagn bliver det tydeligt, som der også står på et af udklippene, at “SOMETHING is wrong, but who is pulling the wool over whose eyes?” Hvem snyder hvem i kapitalismens skuespilssamfund?

På bogens sidste side har Jorn og Debord indrykket en parodisk annonce med denne skamløse, ironiske opfordring til de (mandlige) læsere:

”Hurry! Hurry! Hurry! Tell us in not more than 250 words why your girl is the sweetest girl in town. State in your letter her name, occupation and age (remember she must be single, and from sixteen to nineteen, inclusive), and pop a recent picture of her in the envelope. And please write her name and address clearly on the back of the picture as well. Address your entry to Psychogeographical Comitee of London (especially Debord and Jorn) c/o Institute of Contemporary art 16-18, Dover Street London W”³²⁷ [fig.34f]

Dette fingerede forsøg på at skaffe sig adgang til en lang række smukke unge piger er både en parodi på damebladenes brevkasser og deres skønhedsfikseringen og en ironisering over kvinders rolle som begærsobjekter, der kan forhandles mellem mænd. Det er dog ikke tydeligt om de griner *med* eller *af* den chauvinistiske indstilling i joken, men formodentlig er det både-og. Implicit rummer joken også en drillende form for ”male bonding” mellem forfatterne og deres kontakter på den engelske avantgarde-scene, som svarene skal sendes til. Den Psykogeografiske forening, de henviser til, blev grundlagt af den engelske kunstner Ralph Rumney (som angiveligt også var det eneste medlem) og blev kort efter indlemmet i SI – og adressen i Dover Street tilhørte The Institute of Contemporary Arts (ICA), hvor Lawrence Alloway var assisterende direktør, og som

³²⁵ Agamben, ”Difference and repetition: On Guy Debord’s Film” (1995) Citeret fra Baum op. cit. p. 28.

³²⁶ Jorn and Debord, op. cit. u.p.

³²⁷ Ibid.

senere lagde lokaler til både udstillinger af Jorn og en situationistisk kongres.³²⁸ ICA var desuden stedet, hvor The Independent Group netop i disse år udviklede den britiske Pop-kunst, som *Fin de Copenhague*'s udtryk var beslægtet med.³²⁹ Den imaginære strøm af adresser på smukke piger blev således omdirigeret hertil i en både generøs og pralende gestus overfor de engelske kammerater, der således blev vidne til og potentielt kunne få glæde af Jorn og Debords kvindeadresser.

Maskulin kultur i Situationistisk Internationale

Både det kunstneriske samarbejde om *Fin de Copenhague* og den rivaliserende gestus i "annoncen" var karakteristiske for arbejdsformen i SI. Den sociale dynamik mellem bevægelsens medlemmer bar tydeligt præg af det, Eve Kosofsky Sedgwick i bogen *Between Men* fra 1986 har kaldt "homosocialt begær". Med dette begreb beskrev hun de relationer, der opstod mellem de mænd, der formede modernitetens kunstneriske miljøer: kollegialitet, positiv særbehandling, kammerateri, faglig respekt, mentorforhold, rivaliseringer og udveksling af kvindelige bekendtskaber. I modsætning til en freudiansk forståelse af begær er Sedgwicks begreb ikke forankret i den enkeltes psyke, men i de sociale strukturer og magtformationer i en gruppe. I SI kom disse relationer fx til udtryk gennem fælles *dérives* gennem byen (som til forveksling lignede drukture), samarbejde om publikationer, medlemmernes rosende artikler om hinanden i kataloger og tidsskrifter, rivalisering mellem de forskellige sektioner og ikke mindst uendelige rækker af eksklusioner, foretaget primært af Debord og den franske sektion. Potlatch-logikken – gaveøkonomien – var også en strukturerende faktor i de sociale relationer og magtforhold, idet både fx bøger og billeder, eksempelvis Jorns modifikationer, mestendels blev givet væk til andre medlemmer i en potlatchøkonomisk gestus.³³⁰ Den uproductive bortødslen af værdier virkede som en undergravning af den kommercielle økonomi. Gaver kunne desuden efterfølgende omsættes efter pengeøkonomiens almindelige udvekslingsforhold; når Jorn fx forærede et af sine malerier til et andet medlem, var det

³²⁸ Jorn mødte Alloway gennem Rumney i 1956-67. Alloway var assisterende direktør på ICA fra 1955-1960 og arrangerede i 1957 og 1958 to udstillinger af Jorns værker der. SIs fjerde konference i september 1960 blev delvist holdt på ICA.

³²⁹ Udstillingen *This is Tomorrow* havde fundet sted på ICA i 1956 og her vistes for første gang den collage af Richard Hamilton, der siden er blevet betragtet som det første eksempel på popkunst.

³³⁰ Mikkel Bolt Rasmussen, "Udfald, kollaps og implosion. Fire bemærkninger om kunstnerbogens kritiske potentiale" i Thomas Hvid Kroman et.al. (red.), *Danske Kunstnerbøger* (Møller & Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013), p. 120.

en indirekte økonomisk understøttelse, eftersom hans spontant ekspressive værker på dette tidspunkt var mange penge værd.

Eve Kosofsky Sedgwick påpeger, at et fællestræk for modernitetens fællesskaber – i modsætning til fx klassikkens – er, at de typisk udsondrer homoseksualitet fra de øvrige homosociale relationer. Hun tilføjer at ”patriarchal heterosexuality can best be discussed in terms of one or another form of the traffic in women: it is the use of women as exchangeable, perhaps symbolic, property for the primary purpose of cementing the bonds of men with men”.³³¹ I denne sammenhæng henviser hun bl.a. til Claude Lévi-Strauss, som på strukturalistisk vis har beskrevet, hvordan ægteskabet i mange kulturer ikke primært er en sag mellem brud og gom, men i højere grad en (politisk, socio-økonomisk) sag mellem parrets mandlige slægtninge, som forenes i nye, fordelagtige sociale netværk. Slægtskabssystemets struktur fungerer gennem udvekslinger af gaver og kvinder fra én patrilineær klan til en anden i en potlatch-økonomi. Jorns og Debords satiriske annonce i *Fin de Copenhague* synes på en gang at benytte og ironisere over denne maskuline udveksling af kvinder.

Også på et mere konkret socialt plan blev de situationistiske kunstnere forbundet gennem relationer til kvinder. Eksempelvis var der en livslang faglig og venskabelige relation mellem Jorn og Constant, som også var med i SI, selvom Jorn ”stjal” Constants kone, Matie, i Cobra-årene (alene det, at det typisk beskrives som et tyveri, indikerer, at denne sag indirekte opfattes som en sag mellem de to mænd og ikke noget, Matie selv spillede en aktiv rolle i). Jorn var således gift med Matie, samtidig med at han også i SI-regi dannede par med den unge, smukke Jacqueline de Jong. Debord og Michèle Bernstein var gift i situationist-bevægelsens vigtige, tidlige år, men blev skilt i 1965, efter han havde indledt et forhold til et andet SI-medlem, Alice Becker-Ho. Bernstein forblev aktiv og på god fod med i gruppen et stykke tid, men da hun senere blev gift med det tidligere SI-medlem Ralph Rumney, ekskluderede Debord hende. Bernstein har efterfølgende sagt om Debord, at “even when we did not agree in private, when we were with the Situationists he would have my vote”.³³²

Bernstein skrev to bøger - *Tous les chevaux du roi* (Alle kongens heste, 1960) og *La Nuit* (Natten, 1961) – der i autofiktionens form, giver en parodisk, flakkende beskrivelse af situationisternes interne relationer og affærer. Bøgerne, som er forskellige

³³¹ Sedgwick, *Between men*, pp. 25-26.

³³² Michèle Bernstein, “The Game”, interview af Gavin Everall i *Frieze Magazine*, nr. 157, sep. 2013, www.frieze.com/issue/article/the-game/ (sidst besøgt 04.06.2014.)

udgaver af samme plot, blev til som en fordrejning af henholdsvis den klassiske kærlighedsroman og *nouveau roman*. Begge var en ”fake’ popular novel”, som hun selv har betegnet det; en parodi over den aristokratiske libertiner-litteratur og en kritik af roman-genren som sådan.³³³ Bøgerne beskriver det åbne forhold mellem ægteparret Gilles (en figur bygget over Debord) og Genevieve (bygget over Bernstein), deres affærer og liv det intellektuelle, parisiske miljø. Selvom bøgerne referer til situationistiske aktiviteter som *dérive* og *détournement*, og flere af figurerne har tydelige afsæt i gruppens medlemmer (figuren Ole er således blevet identificeret som Jorn), skildrer de ikke 1:1 relationer mellem virkelige personer. De giver snarere, som Odile Passot formulerer det, et billede af ”the Situationist sensibility of the time”.³³⁴ Ifølge Passot understreger romanerne, hvordan figuren Gille ynder at være det maskuline centrum og mediatoren mellem romanens kvinder, og da der på et tidspunkt er risiko for, at kvinderne danner par uden om ham, vælger han, som Passot formulerer det, at opgive sin elskerinde ”rather than to see the superiority of the ”phallus” thrown into question”.³³⁵ Passot ser således i romanerne en beskrivelse af situationist-bevægelsens maskuline kultur, hvor den mandlige helt optræder som den ubetvivlede mediator af alle udvekslinger.

Bernsteins fikionaliserede udsagn giver også et indtryk af SI som en gruppe, der på mange områder er revolutionære og progressive, men hvis kønskulturelle frisind er struktureret gennem en traditionel, maskulin matrice. I forskningsmiljøet omkring situationistbevægelsen er kønsaspektet længe blevet ignoreret (med undtagelse af Kelly Baums forskning), men er efterhånden ved at blive anerkendt som en faktor, der havde betydning for gruppens praksis. Så vidt jeg kan bedømme, er Passots analyse blevet modtaget med en blanding af stiltiende accept og ligegyldighed, og kun en enkel, meget polemisk og partisk artikel har forsøgt at ”forsvare” bevægelsen.³³⁶

Ralph Rumney, SI-medlem og Bernsteins anden mand, har i retrospekt erkendt, at ”[o]ne of the curious things about the IS was that it was extraordinarily antifeminist in

³³³ Michèle Bernstein, “The Night, Preface In The Guise Of An Autobiography (Or Vice Versa)” 2013, her citeret fra Notbored! “At Dawn: the Novels of Michèle Bernstein in Historical Perspective” <http://www.notbored.org/michele-bernstein.pdf> (hjemmeside med situationistiske tekster redigeret af Bill Brown) (Sidst besøgt 28.8.2014)

³³⁴ Odile Passot og Paul Lafarge, ”Portrait of Guy Debord as a young Libertine” i *SubStance*, vol 28, nr. 3, bind 90, særnummer, Guy Debord, University of Wisconsin Press, p. 74.

³³⁵ Op. cit. p. 85.

³³⁶ Notbored! “At Dawn: the Novels of Michèle Bernstein in Historical Perspective” .

its practice. Women were there to type, cook supper and so on".³³⁷ Og, kunne man tilføje, for at tjene penge til finansiering af SIs aktiviteter, hvilket fx Michèle Bernstein paradoksalt nok gjorde gennem et job som reklametekstforfatter og ved at lave horoskoper for et hestevæddeløbsmagasin.³³⁸ Selvom hverken hun eller Jacqueline de Jong begrænsede sig til den støttende hustrus funktion, blev deres store bidrag til gruppen ikke bakket op af deres mandlige partnere; snarere tværtimod. Bernsteins bøger blev aldrig nævnt i SIs publikationer, og hun figurerede kun få gange som afsender på artikler, selvom en del af den politiske teori, som Debord satte sit navn på, i virkeligheden, ifølge Rumney, kan tilskrives Bernstein.

Jacqueline de Jong har på sin side fortalt, at da hun blev bedt om at lede den hollandske afdeling af SI, "The only vote against me came from Jorn! He wanted me for himself".³³⁹ De Jongs største bidrag til SI var tidsskriftet *Situationist Times*, som hun grundlagde både som et supplement til og en udfordring af *Internationale Stituationiste*. Tidsskriftet var formmæssigt taktilt udfordrende, idet siderne var trykt på papir af forskellig størrelse, farve og kvalitet, ligesom den visuelle grafik både på billedsiden og på tekstsiden var eksperimenterende. Eksempelvis bredte en håndskrevet spiraltekst, der kritiserede Debords linje i SI, sig over flere sider af det første nummer, og afrundedes med en komisk collage af Debord, afbilledet som et spædbarn. [fig.35] De sanselige kvaliteter og samspillet mellem tekst og billede gjorde *Situationist Times* til et tidsskrift med kunstneriske kvaliteter i sig selv. I en brevveksling mellem Jorn og de Jong i forbindelse med *Situationist Time* anerkendte Jorn, at tidsskriftet var "extremely good", og at det var konsekvensen af "steps you did independent of me and against me [...] You are a free person and I even do not deny that your steps have had great importance to the situationist development".³⁴⁰ Samtidig med denne anerkendelse opfordrede han hende imidlertid til finde nye yngre samarbejdspartnere og erklærede deres personlige forhold

³³⁷ Stewart Home, "The self-mythologisation of the Situationist International" i Bolt Rasmussen og Jakobsen (red.), op. cit. p. 213.

³³⁸ Dette opfattede hun imidlertid ikke som problematisk eftersom "The problem with capitalism is not so much in advertising than in production and distribution. Advertising only makes things more obvious. At that time, creative people were, mainly, a lot of joyful leftists without specialization. And I was so bad with hierarchy that it pays for my advertising sins ..." (Bernstein, "The Game") Også i Spur-gruppen, som var en del af SI, var alle de mandlige medlemmer afhængige af deres koners indkomster. Se Mia Lee, "Gruppe Spur: Art as a Revolutionary Medium during the Cold War" i Tim S. Brown and Lorena Anton (red.) i *Between the Avant Garde and the Everyday: Subversive Politics in Europe, 1958-2008* (New York/Oxford: Berghahn Books, 2011), note lxxiv.

³³⁹ Jacqueline de Jong, "Asger Jorn og vores forhold 1958-1971" i Jens Erik Sørensen (red.), *Jorn International*, (ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2011), p. 226.

³⁴⁰ Brev fra Jorn til Jacqueline de Jong (23.dec 1964, Museum Jorns arkiv).

slut”.³⁴¹ Ifølge de Jong var skævheden i kønsbalancen hverdagskost og derfor ikke noget, man tænkte over i gruppen, selvom kvinderne, som Roberto Ohrt har påpeget, “would often be faced with the fact that the male representatives of the 'revolutionary subject' were sometimes incapable of differentiating between passion (true or of the moment) and pure impudence, the mere desire to dominate or exercise brute force”.³⁴² Især de mandlige, italienske medlemmer af SI som Pinot-Gallizio havde, som Ohrt påpeger, en ekstremt macho-præget facon, som gjorde samarbejde svært eller direkte ubehageligt for de kvindelige medlemmer.

I lyset af denne kultur i SI er det oplagt, at den kritiske strategi i både *Internationale Situationniste* og *Fin de Copenhague* hvad angår køn, rettede sig mere mod fremmedgørelsen af det maskuline subjekt og hans begær end mod reklamens objektgørelse af kvinder eller kønsrollemønstret som sådan.

Det var også deres insisteren på det mandlige begær og dets potentielt revolutionære kraft, der foranledigede, at Spur-gruppen i 1962 blev anklaget af myndighederne for pornografi, blasfemi, ophidselse til omvæltning af forfatningen, fornærmelser mod kirken og demoralisering af ungdommen. Spur-sagen foregik med Jorns tætte bevågenhed, og skal her tjene som et eksempel på den betydning, det maskuline begær havde på hans opfattelse af avantgarden, og de maleriske udtryk, der relaterede sig til den skandinaviske fraktion af SI.

Retssagen drejede sig om erotiske billeder og tekster fra de seks numre af *Spur*-magasinet – særligt nr. 6, *Spur im exil*, som blev skrevet i 1961, mens gruppen opholdt sig på Jørgen Nashs svenske gård Drakabygget. De stødende billeder var udført i en voldsom, rå og ekspressiv stil, som var typisk for Spur og tæt på Jorns maleriske udtryk, mens teksterne fx provokerede ved eksplicitte seksuelle beskrivelser og besyngelse Jomfru Marias abort. Retssagen fandt sted lige efter at Gruppe Spur var blevet ekskluderet af SI. Eksklusionen blev begrundet med at de ikke bakkede op om SIs tiltro til et revolutionært proletariat, og med beskyldninger om at de ”brugte” SI for at skabe en karriere på kunstmarkedet. Da Jørgen Nash og Jacqueline de Jong tog deres parti, blev de også ekskluderet af den franske centralkomite og oprettede den skandinaviske fraktion Bauhaus Situationist eller den 2. Situationistiske Internationale med base i Draka-

³⁴¹ Ibid. Deres forhold fortsatte dog nogle år med stor dramatik – Jacqueline de Jorn bad ham endda i et af brevene ”Forgive my womanhood” (6 april 1969, Museum Jorns arkiv).

³⁴² Roberto Ohrt, ”Situations: everywhere or nowhere (an exception among men)” in *Situationist Times* (udst. kat. Boo-Hooray, New York 2012), p. 18.

bygget. Spur-sagen førte således – på trods af den humoristiske og ironiske karakter af de tidsskrifter, det hele drejede sig om – til en splittelse i SI. Jorn, som netop var trådt ud af SI på dette tidspunkt, vedblev dog med at støtte både den skandinaviske fraktion og centralkomiteen i Paris.

Myndighedernes anklagerskrift blev publiceret i tidsskrifterne *Drakabygget* og *Situationist Times* sammen med Spur-gruppens forsvar, og også SIs hovedbestyrelse fordømte sagen og kritiserede myndighederne for at ”bringe avantgarde-kunstnerne i mis-kredit ved stik imod al sandhed og sandsynlighed at præsentere dem som specialister i pornografi”.³⁴³ De ledende Spur-medlemmer, Dieter Kunzelmann, Helmut Sturm, Heimrad Prem und Hans-Peter Zimmer, fik en betinget fængselsdom og ordre på at destruere tidsskrifterne. Hele sagen var for både Spur og SI en lejlighed til at udstille samfundets normativitet og puritanisme som forbud, der angriber det frie kunstneriske udtryk. Men samtidig udstiller den gruppens egen traditionelle kønsopfattelse og automatiske tænkning af det revolutionære subjekt som mandligt.

Jorn havde som en slags mentor for Spur-gruppen inviteret dem med i SI i 1959 i håb om at styrke bevægelsens kunstneriske side, havde ydet finansiell støtte til deres tidsskrift, film og til advokatbistand, købte selv deres værker og formåede at få galleristen Børge Birch til at gøre det samme.³⁴⁴ I den upublicerede artikel ”Tysklandsprocessen”, ræsonnerede Jorn, at Spur ikke blev anklaget pga. det pornografiske indhold i sig selv, men fordi de repræsenterede en antiautoritær kunst, hvis udtryk lå uden for det officielle kunstneriske hierarki og derfor – i en direkte videreførelse af Hitlers kulturpolitik – blev stemplet som entartet. Det pornografiske indhold var ikke værre end så mange ting, han selv havde lavet, erklærede Jorn:

”Tyskerne anklages for at have sammenstillet et kirketårn med en penis. I Helhesten blev et kirketårn sammenstillet med en phallosfigur. Ingen tænkte overhovedet på, at der var noget mærkeligt heri [...] Jeg selv har malet og udstillet billeder af samme art, de såkaldte Didaskalbilleder, og parallellen med Guldgubberne, der har samme emne har, har været trukket i artikler”.³⁴⁵

Når de tyske myndigheder rejser sagen, er det kun fordi, ”De ord der bruges er ikke fine nok, ikke højt nok oppe på ordenes hierarkiske rangstige. De er folkelige udtryk, som man kan høre hver dag overalt i den brede befolkning, eller videnskabelige udtryk, som

³⁴³ Erklæring vedrørende processen mod situationistisk internationale i den tyske forbundsrepublik. Underskrevet af Michèle Bernstein, JV Martin, Alexander Trocchi og Raul Vaneigem.

³⁴⁴ Jorn støttede filmen *So ein Ding (muss ich auch haben)*, 1961 med Nash, Mertz, Gruppe Spur og de Jong blandt aktørerne.

³⁴⁵ Jorn, ”Tysklandsprocessen” upubliceret manuskript uå. (ca. 1962) up. (Museum Jorns arkiv)

man kan finde i enhver lærebog”,³⁴⁶ skriver Jorn. I det manifest, Spur udgav med Jorn som medunderskriver, havde gruppen da også i svulstige vendinger erklæret sin hyldest til kitschen, som de betragtede som en ung, velduftende datter af den stinkende gamle finkultur: ”Wir fordern den Kitsch, den Reck, den Urschlam, die Würste”.³⁴⁷ Det er således folkeligheden og uforfinetheden og den naturlighed, hvormed deres billeder forbindes med det erotiske, der anses for farlig, mener Jorn og tilskriver det en særlig nordisk kunstindstilling. Danmark lovliggjorde da også få år efter Spur-sagen, som det første land i verden i 1967, distribution og besiddelse af den skrevne pornografi og i 1969 også billedpornografien. Spur-gruppens billeder er udtryk for samme frisind, mener han, og ”[a]utoriteterne kan se, at denne kunst har nordisk karakter, [og] er uløseligt knyttet til handlingsimpulser”, det er en kunst, der ”står inde for sine ord”.³⁴⁸ Det folkelige og spontane udtryk for maskulint begær, bliver således i Jorns øjne garant for, at disse avantgardekunstnere lægger handling bag deres ord, og derfor bliver de farlige. For Jorn var sagen således et bevis for kunstens politisk revolutionære potentiale gennem en frisættelse af begæret (i ånden efter Wilhelm Reich) og det spontane maleris potens i den sammenhæng (se mere herom i de to afsnit ”Maleriets kønnede diskurser I og II”). Mens ikke-fremmedgjort begær og ikke-kommerciel kreativitet i hele SI blev betragtet som parallelle former for revolutionære midler, var troen på det malerisk medie som handlekraftigt, netop noget af det, der skilte Jorn, Spur og den Skandinaviske fraktion fra centralkomiteens billedskeptiske linje.

Situationisterne formede på flere måder billedet af det revolutionære subjekt efter et maskulinitetsideal, der prioriterede den handlekraftige, risikovillige mand. De iscenesatte sig selv gennem approprierede billeder og tegneserier af superhelte, riddere, kriminelle, cowboys og soldater, som gennem collageteknik blev fordrejet til at repræsentere dem selv. Deres protester mod retssagerne mod Gruppe Spur og mod den britiske forfatter Alexander Trocchi for besiddelse af stoffer, var med til at manifestere deres forbindelse kriminalitet og aktivisme.³⁴⁹ Attraktionen ved det kriminelle miljø ses bl.a. af, at Jørgen Nash lod den danske offentlighed forstå, at han stod til en fængselstraf i forbin-

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ ”Spurs manifest”, flyveblad 1958, underskrevet for Gruppe Spur af Prem, Zimmer, Sturm og Fischer, og for SIs Skandinavisk sektion af Jorn. Publiceret på dansk i Jørgen Nash, *Springkniven - Tekster fra kulturrevolutionen* (Hernovs Forlag, København 1976), p. 27-29.

³⁴⁸ Jorn, ”Tysklandsprocessen”, up.

³⁴⁹ Jorn, Debord og Jacqueline de Jong udsendte flyeren ”Hands off Alexander Trocchi!” 7. oktober 1960, Paris. Situationist Times.

delse med Spur-sagen. Dette affødte følgende satiriske brevkasse fra den danske situationist P.V. Martin i et af de situationistiske tidsskrifter:

Sp: Jeg ville så gerne have været anklaget i München, men selv der har man ikke anset mig for farlig. Hvad skal jeg gøre? Spørgejörgen.

Sv: Sig bare til aviserne, at de er dømt. Det giver lige så meget publicity. Og er betydeligt mere behageligt”.³⁵⁰

Nash præsenterede desuden sig selv med et forbryderfoto og i hans digtsamling *Stavrim og sonetter* (1960, illustreret af Jorn) er hver side markeret med et fingeraftryk som endnu en henvisning til forbryderidentifikation.

Kelly Baum har i artiklen “Toughs of the Tender Left: Militancy, Masculinity, and the Situationist International” beskrevet, hvordan situationisternes alter-egoer signalerer vitalitet, udholdenhed, ubøjelighed og en overdreven fallisk maskulinitet. Hun konkluderer, at situationisterne forsøgte at konstituere et alternativ til den normative, borgerlige maskulinitet, men

“Patriarchy and capitalism are ideological complements, of course, and herein lies the problem: to the extent that they privilege phallic masculinity, the Situationists fashioned themselves *after*, not *against*, their own *bête noire*. The paragons of oppositional virility they adopted weren’t revolutionary at all, in other words, but rather complicit in the very economic model they otherwise despised. Worse still, the SI seems to have believed that phallocentrism was instrumental to—perhaps even identical with—the struggle for radical democratic change”.³⁵¹

Netop forsøget på at sætte deres radikalitet igennem ved hjælp af maskulin virilitet og fallocentrisk logik kan således siges at udgøre begrænsningen for situationisternes radikalitet. Det at de – ligesom deres avantgardistiske forløbere i tidligere generationer – fastholdt det mandlige, revolutionære subjekts primat, knyttede dem til det etablerede system, og fornemmelsen heraf kom til tider til udtryk som en uafklarethed og sarkasme i deres brug af kvindebilleder, som fx i *Fin de Copenhagen* og, som vi skal se om lidt, i Jorns såkaldte disfigurationer. Baum, som koncentrerer sig om den fransktalende del af situationistbevægelsen, kommenterer imidlertid ikke den ironiske bevidsthed om den overdrevne maskulinitet, som fx kommer til udtryk i Martins satire over Nash (og som muligvis er mest udpræget i den skandinaviske fraktion). Selvom både hun og Odile Passot i mine øjne har ret i deres analyser af den maskulinistiske kultur, fører de let til en fordømmende tone, der ikke anerkender den humor, ironi, løssluppenhed og fordrej-

³⁵⁰ *Situationistisk revolution*, 1. okt. 1962, red. P.V. Martin, p.33. Martin repræsenterede den fransktalende centralkomite i Danmark og kom i opposition til ”Nashisterne”, som de kaldte gruppen omkring Nash og Drakabygget.

³⁵¹ Baum, “Toughs of the Tender Left: Militancy, Masculinity, and the Situationist International”. Foredrag på Princeton University 15. november, 2011 p.12

ning af udtrykkene, der for mig at se er en af de store styrker i situationisternes kritiske praksis. Det afmonterer ikke den dominerende maskulinitet, men det gør den sjovere at beskæftige sig med.

Muligvis er det også dette underholdende element i deres kritik, der har gjort, at situationisterne på trods af deres udprægede maskuline forståelse af revolutionær avantgarde, ironisk nok har været en stor inspirationskilde for den russiske feministiske punk- og aktivistgruppe Pussy Riot. Gruppens ”Punk Rock Prayer” i februar 2012 – hvor fem kvinder fra alteret i Moskvas største kirke brød ind i gudstjenesten med et punknummer, hvor de bl.a. bad Jomfru Maria om at befri Rusland fra Vladimir Putin – har rødder tilbage til lettristernes blasfemiske liturgi under påsegudstjenesten i Notre Dame-katedralen i 1950. Et af de tre medlemmer, der efterfølgende fik en hård fængselsstraf, Maria Alyokhina, henviste i sin forsvarstale til både Kafka og Debord. Gruppens kombination af parodi og alvor, samt deres bevidste brug af sociale medier implikerer en bevidst, kritisk fordrejning af skuespilssamfundets spektakel. Samtidig kan Pussy Riot ses som et eksempel på, hvordan man, ved at stille sig i en feministisk position, justere SIs kønspolitik og rette skytset mod andre objekter, har kunnet aktualisere resten af dens samfundskritik og vise, at dens teknikker stadig kan have relevans og effekt i dag.³⁵²

Modifikationer og disfigurationer

Dette afsnit diskuterer modifikationerne og især disfigurationerne ud fra en opmærksomhed på kønsmatematikken, og undersøger hvilke implikationer *détournement*-begrebet har i forhold til forestillinger om køn og avantgarde og deres relation. Med deres dobbelttydighed er disse værkgrupper dem, der mest markant deler vandene i Jorn-receptionen.

I 1959 og 1962 viste Jorn to udstillinger af modifikationer på Galerie Rive Gauche i Paris. Den første havde titlen *Peinture détournée* (fordrejet maleri) og bestod primært af modificerede landskabsbilleder, mens den anden, *Nouvelles défigurations* (Nye disfigurationer), præsenterede dels en gruppe af overmalede, heroiske mandeportrætter, dels en gruppe ”disfigurerede” portrætter af pyntede overklassekvinder, og dels en

³⁵² For en analyse af Pussy Riots situationistiske inspiration se Ross Wolfe, ”Dynamite or *détournement*? One year after Pussy Riot’s ‘punk rock prayer’”, <http://skepoet.worldpress.com/2013/02/16/dynamite-or.dertournement/> (sidst besøgt 10.6.2014).

gruppe ”anekdotiske billeder af hverdagen”. Betegnelsen ”disfiguration” associerer både til deformering, vansiring og fordrejning, og bearbejdningen af portrætterne virker mere voldsom end i den første serie af modifikationer, men overordnet set er metoden dog den samme, og begge serier betegnes generelt som ”modifikationer”.

Jorn introducerede selv modifikationerne i katalogteksten ”Peinture détournée”. Teksten er delt i to afsnit; det første med overskriften ”Tiltænkt det brede publikum. Kan læses uden besvær”, og det andet kaldet ”Tiltænkt kendere. Kræver en vis opmærksomhed”. Den første del starter således:

”Vær moderne,
Samlere, museer.
Har De gamle malerier,
Så fortvivl ikke.
Bevar Deres minder
Men fordrej dem
Så de svarer til Deres tid.
Hvorfor forkaste det gamle
Hvis man kan modernisere det
Med nogle få penselstrøg?
Det bringer aktualitet
Til Deres gamle kultur.
Vær med på noderne,
Og elegant
På samme tid.
Maleriet, det er færdigt.
Man kan lige så godt give det nådestødet.
Fordrej.
Længe leve maleriet”.³⁵³

De sidste sætninger mimer den sproglige vending ved et tronskifte – ”Kongen er død, kongen leve” – der ville være paradoksal, hvis ikke det netop var en ny konge, der var tale om; tilsvarende indvarsler Jorn et nyt maleri. Også resten af teksten mimer den direkte, proklamatoriske sprogbrug, der ofte bruges ved henvendelser til offentligheden, og fremstår som en blanding mellem en reklametekst, et folkeligt opråb og et manifest.

I det andet, lange afsnit gør Jorn i et langt mere teoretisk sprog rede for tankerne bag modifikationerne, der ofrer gamle malerier til fordel for et nyt udtryk. Han slutter i en karikeret avantgardistisk retorik, når han erklærer: ”Højtideligt tager jeg min hat af, lader blodet fra mine ofre løbe alt imens Baudelaires hymne til skønheden toner frem”.³⁵⁴ Både avantgardens og populærkulturens sprog bliver således anvendt, men samtidig fordrejet og tilsat en vis ironi. Denne dialektiske bevægelse mellem det folkelige og det

³⁵³ Asger Jorn, ”Peinture Détournée” katalogtekst til udstillingen *Modifications* i Galerie Rive Gauche, Paris 1959. Her citeret fra ”Det fordrejede maleri” i *Banaliteter. Passepartout* nr. 5, 3. årg, 1995, p. 13.

³⁵⁴ Ibid, p. 15

avantgardistiske, det affirmerende og det kritiske, er central for modifikationernes for-
drejning af de fundne billeder.

Særligt i disfigurationerne er détournement-teknikken – ligesom i *Fin de Copenhague* – anvendt både på billeder og ord, idet titlerne, som er nogle af de mest tvetydige i hans produktion, konsekvent fordrejer ordenes normale betydninger, udnytter deres associative kraft og tillægger dem nye morsomme, flabede betydninger, der ofte er hentet i slang og gadesprog. Gruppen af kvindeportrætter fik, som tidligere nævnt, overskriften *La belle et la bête humaine*.

En af de mest subtile disfigurationer er *La Dolce Vita II* (Det søde liv), hvor en kvinde iført selskabskjole, smykker og vifte er blevet afmasket, ved at baggrunden er malet over. [fig.36] Hun er blevet skåret over forneden og udstyret med et par tegneserieagtige fødder, der gør hende latterligt kort; den vifte, hun holder, er blevet forvandlet til en elefantlignende fugl, der har slået sig ned på hendes hånd. Hendes ansigt er som en smeltet voksmaske trukket ud i en uhyggelig, monstrøs form, der er så tilpas indarbejdet i portrættet, at det får en overbevisende, kødelig virkning. Billedet er både morsomt og dybt foruroligende i sin forvandling af kvinden, der leder tankerne hen på Francis Bacons grotesk deformede ansigter. Både hos Jorn og Bacon består uhyggen netop i, at malerierne samtidig med den vold, ansigterne har været udsat for, i øvrigt følger de fleste af portrætgenrens konventioner. *La Dolce Vita* er et eksempel på, hvordan nogle af Jorns modificeringer ”går i kødet” på det oprindelige maleris overflade og tekstur, og udfolder maleriets sanselighed på det materielle, maleriske niveau – i tillæg til ændringerne på det idemæssige og figurative plan. Mens han andre gange i højere grad benytter sig af chokvirkninger – såsom skalaspring, en næsten hysterisk farveskala, ekspresiv og pastos penselføring midt i en glat illusionisme, skriftlige tilføjelser eller helt konkrete fordrejninger af lærredet, så motiver drejes 90 grader – er dette en af de modificeringer, hvori han har holdt sig forholdsvis tæt på det oprindelige billedes maleriske udtryk.³⁵⁵ Titlen *La Dolce Vita* refererer til Federico Fellinis populære film af samme navn fra 1960, som udstiller efterkrigstidens moderne liv i forbrugssamfundet i figur af tabloid-journalisten Marcello, som lever en dekadent tilværelse, hvis indholdsløshed camoufleres af bekendtskaber med smukke kvinder, filmstjerner og society-selskaber. Jorns detournerede billede synliggør på samme måde vrangsiden af det søde, moderne

³⁵⁵ For en nærmere gennemgang af Jorns katalogtekst og hans forskellige måder at ”detournere” malerier på se min artikel ”The Shock of the Old - Modifikationens modaliteter”.

liv, og retter et angreb både mod det moderne konsumsamfunds opstyltede overklassekvinder og mod de æstetiserende konventioner i den akademiske portrætkunst.

Flere af disfigurationerne tager afsæt i kvindeportrætter, der i udgangspunktet er meget seksualiserede. I *Poussin* [fig.37] lader en kvinde med et smægtende, alvorligt og næsten tårevædet blik sin hånd hvile under brystet ved overstykkets åbne knapper, som en antydning af afklædning. Jorn har tilføjet nogle flammende, røde penselstrøg, der understreger den seksuelle gestus. Desuden har han omdannet hendes lange, sorte hår til et stort dyr, der omslutter hendes ansigt med sine kæber og lange tænder. Den i forvejen kliche-prægede, erotiske positur er således blevet overdrevet, så kvinden er blevet omdannet til et *vagina dentata*-motiv. Hun kan ses som en personificering af kastraktionsangst – en uskyldigt udseende kvinde, der lokker mænd til sig for at æde dem. Titlen *Poussin* betyder ordret ”kylling”, men er også et slangudtryk for en lækker dame, og derudover henviser det til den klassicistiske franske maler Nicolas Poussin, som netop har malet flere af sådanne seksualiserede kvindeportrætter. Ligesom i Jorns tekst ”*Peinture Détournée*” sker der således både i billede og titel et paradoksalt sammenfald mellem den erotiske skønhed og det dyriske, og mellem den ophøjede kunsttradition (jfr. Poussin) og det lave gadesprog. Billedet kan både opfattes som en hadsk udstilling af kvindens sande bestialske, blodtørstige identitet bag det skønne ydre, og som en kritisk kommentar til den klassiske malerkunsts seksualiserede blik på kvinden som et begærsobjekt.³⁵⁶ I mine øjne er det væsentlige ikke at vælge den ene tolkning frem for den anden, men at anerkende at billedet rummer denne tvetydighed – det rummer både offerbilledets diskurs og modifikationens fordrejning af det, og relationen mellem disse to er ikke entydig. I en kønsbevidst kunsthistoriediskurs kan disfigurationerne således åbne for fortolkninger, som muligvis ikke var en formuleret hensigt fra Jorns side. Det, han imidlertid selv beskriver som en intention for sit maleri, var dets flertydighed, ironi og stærke visuelle kraft.

Samme dobbelttydighed findes i flere af disfigurationerne med halvnøgne kvinder, hvortil Jorn har tilføjet grove mandsfigurer, der befamler dem. Der sker så at sige en spejling eller en identifikation mellem de seksuelle og maleriske overgreb – eksempelvis i *La barbare et la berbère* (Barbaren og berberkvinden) [fig.38] og især i *En at-*

³⁵⁶ For den første tolkning se Morell, *Asger Jorns Kunst*. For den anden se Kurczynski, op. cit. p. 550.

tendant Godot [fig.39], hvis titel spiller på den udtalemæssige lighed mellem ”attendant” (at vente på) og ”attenter” (at forgribe sig på).

Selve begrebet *détournement*, som Jorn brugte om modifikationer, indeholder en tilsvarende dobbelthed, idet det ikke alene henviser til en fordrejning af det fundne materiale, men også betyder ”uretmæssig tilegnelse”, ”bortførelse” eller ”misbrug” (især af mindreårige). Det er en bibetydning, Baum gør opmærksom på, men som over- ses i den almindelige brug af *détournement*-begrebet som udtryk for subversion eller fordrejning.³⁵⁷ De krimelle og seksuelle konnotationer ligger således implicit i selve den situationistiske fordrejningsgestus, og dermed kan der tilskrives et aspekt af maskulin magtovertagelse i de overgreb, de retter mod en ensrettet, kommerciel og billedkultur, som Jorn og SI beskrev som feminiseret. På den anden side kan overgrebsfigurerne også ses som en form for materialisering af og karikatur over det seksualiserede, mandlige blik, der er indbygget som forudsætning for de oprindelige kvindeportrætter. De brun- stige figurer kan siges at blotlægge og udstille det skopiske begær og i bogstavelig for- stand udpensle den vulgære undertone i den behagesyge salonkunst. Det indbyrdes modstridende i sådanne tolkninger berører Jorn-receptionens centrale diskussionspunkt i forhold til flertydigheden i både deres kønsimplikationer og deres relation til avantgar- den.

Modifikation og fordrejning af tekster og billeder er en kunstnerisk avantgarde- praksis, der længe før situationisterne er blevet anvendt af surrealismen og dadaismen i århundredets første årtier. Som Debord og G.J. Wolman skrev i deres ”Brugsanvisning til *détournement*” i 1956, er fordrejningsteknikken en udbredt praksis ”linked to almost all the constructive aspects of the presituationist period of transition”, og de har blot sat sig for at systematisere den. De henviser til både Lautréamont, Bertolt Brecht og Marcel Duchamp, men understreger samtidig nødvendigheden af at overskride avantgardens skandalekunst og tænke oprøret ind i den nye tid, hvor forbrugskulturen og kunstinstitu- tionen er blevet altomfattende, og avantgarden er blevet institutionaliseret.³⁵⁸ Da Jorn i 1949 eksperimenterede med sine første modifikationer og foreslog Cobra-gruppen at

³⁵⁷ Baum, ”Toughs of the tender left”, pp. 8-9.

³⁵⁸ Guy Debord og Gil Wolman, ”Mode d’emploi du *détournement*” i *Les Lèvres Nues* nr. 8, 1956. Til- gængelig på engelsk på www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm (sidst besøgt 14.9 2014) overs. Kenn Knabb

oprette en "sektion til forbedring af gamle lærreder",³⁵⁹ havde Max Ernst allerede i 1921 overmalet fotografiske reproduktioner med stor chok-effekt [fig.40]; Joan Miró havde angrebet eksisterende malerier ved at bortkradse elementer og tilføje abstrakte figurer, der overtog lærrederne [fig.41], og Marcel Duchamp malede i 1919 det berømte skæg på et postkort af Mona Lisa og tilføjede den obskøne titel *L.H.O.O.Q.*, der udtalt på fransk bliver til *elle a chaud au cul*: "hun er varm i røven". [fig.42]

Duchamps gestus har, med sin minimale tilføjelse, mere karakter af sproglig og konceptuel kommentarer end egentlig malerisk bearbejdning, og det er ikke værket selv, men primært blikket på det, der ændres. Latterliggørelsen af verdens mest berømmede maleri fremstår som et angreb på maleriet som sådan, og Duchamp erklærede da også det visuelle, fysiske maleri for "dumt", mens han opfattede litteraturen og en idebaseret kunst som intelligent. Miró udtalte, at han havde lyst til at "snigmyrde" maleriet: "I intend to destroy, destroy everything that exists in painting. I have an utter contempt for painting".³⁶⁰ På trods af denne provokative retorik forlod Miró dog ikke maleriet, men nøjedes – som de fleste af tidens kunstnere bortset fra Duchamp – med at vandalisere det og drive det ud på kanten af, hvad der på den tid blev karakteriseret som kunst. Aggressive billedlige såvel som verbale angreb på maleriet (og den modernisme der satte dette medium i højsædet) er således kendetegnende for den tidlige avantgarde, og i vid udstrækning også for situationisterne. Da Jorn foreslog Cobra-gruppen at forbedre gamle lærreder, understregede han imidlertid, at det ikke skulle være negativ, "surrealistisk satire". Han ønskede derimod at "male på vor egen måde på billeder for at bevare deres aktualitet og hjælpe dem til ikke at synke hen i glemsel".³⁶¹ Jorns sympati overfor traditionen og maleriernes banale kvaliteter er kendetegnende for hans tilgang og adskiller ham fra Guy Debord. Deres respektive kommentarer til Duchamps *L.H.O.O.Q.* illustrerer tydeligt forskellen i deres greb.³⁶²

Debord og Wolman mente i den førømtalte brugsanvisning til détournement-teknikken, at "drawing of a mustache on the *Mona Lisa* is no more interesting than the

³⁵⁹ Jorn i brev til Constant 1949 citeret i Troels Andersen, *Asger Jorn. En biografi*, p. 207. Både Karel Appel og Enrico Baj fulgte senere opfordringen, men først for alvor i 50'erne, hvor Jorn også selv fortsatte med modifikationerne.

³⁶⁰ Miró i interviews af Margit Rowell, 1930 og med Francisco Melgar, 1931, se Margit Rowell: *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, G. K. Hall & Co., 1986.

³⁶¹ Jorn i brev til Constant 1949, citeret i Andersen *Asger Jorn. En biografi*, p. 207.

³⁶² Bl.a. Karen Kurczynski, Roberto Ohrt og Anneli Fuchs har understreget forskellene mellem Jorns og Debords versioneringer af détournement. Karen Kurczynski, p. 478. Roberto Ohrt: oplæg på Asger Jorn Symposium, 22. januar 2011 i forb.m. udstillingen "Asger Jorn International" 22. jan-22. maj 2011. Anneli Fuchs "Asger Jorns "Modifikationer".

original version of that painting. We must now push this process to the point of negating the negation".³⁶³ Frem for at nedgøre det originale kunstværk, og dermed spille på dets værdi, understreger forfatterne deres fuldstændige "indifference toward a meaningless and forgotten original" og kritiserer enhver "unfortunate respect for culture as defined by the ruling class".³⁶⁴ Jorn insisterer derimod på at bevare de værdier, der måtte ligge i de originale genstande og deres kulturelle fortid:

"det er umuligt at etablere en fremtid uden fortid. Fremtiden kommer i stand ved at man afstår eller ofrer fortiden. Den der er i besiddelse af et fænomens fortid besidder kilden til dets fremtid. Europa vil fortsat være kilden til den moderne udvikling. Det eneste problem, der eksisterer dér, er spørgsmålet om, hvem der skal have retten til ofringerne og afståelserne af denne fortid, hvem den futuristiske kraft kommer til gode. Jeg vil forynge den europæiske kultur. Jeg begynder med kunsten. Vores fortid er fuld af fremtider. Vi skal blot knække nødderne. Fordrejning er et spil, som kommer af evnen til devalorisering. Den der er i stand til at devalorisere kan alene skabe nye værdier. Og kun dér, hvor der er noget at devalorisere, det vil sige en allerede etableret værdi, kan man foretage en devalorisering. Det er op til os at devalorisere eller blive devaloriseret alt efter vores evne til at reinvestere i vores egen kultur".³⁶⁵

Jorn tager sig denne ret til at fortolke fortiden og vælge, hvilke dele af den der skal ofres, hvilke der kan bruges, og hvilke der skal reinvesteres. Hans kommentar til Duchamps *LHOOQ* tog form som disfigurationen, *L'avant-garde se rend pas*. [fig.43] Her er det ikke et berømt kunstværk, der er blevet udstyret med skæg, men et middelmådigt maleri af en konfirmand. Offermaleriets banalitet overtrumfes nærmest af trivialiteten i at gentage gestussen med at påmale et skæg. Baggrunden er blevet overmalet med sort, så den ligner en tavle, og henover den har Jorn skriblet nogle små graffitilignende figurer og skrevet "Avantgarden overgiver sig ikke". Det er ikke umiddelbart til at afgøre, hvorvidt dette udsagn er et kampråb, der skal tages for pålydende som en hyldest til avantgarden (og Duchamp) og en videreførelse af dens teknikker, eller om det er en ironisk kommentar, der netop påpeger, at avantgardens gamle tricks er blevet ligeså småborgerlige og tamme som en konfirmand med sjippetov.³⁶⁶ Pointen er i mine øjne, at begge muligheder er til stede samtidig, og at værket hermed detournerer både det traditionelle maleri og avantgardens kritik af det. Som Jorn selv skrev, er det kun, hvis der allerede er en etableret værdi, at man kan devalorisere og omfortolke den.

På grund af sin ikoniske karakter og proklamatoriske, skriftlige udsagn er *L'avant-garde se rend pas* meget ofte blevet brugt som det hovedeksempel, Jorns modi-

³⁶³ Debord og Wolman, op.cit.

³⁶⁴ Ibid

³⁶⁵ Jorn, "Det fordrejede maleri", pp. 14-15.

³⁶⁶ Der argumenteres for begge synspunkter i Eva Badura-Triska, Susanne Neuburger (red.), *Bad Painting, good art* (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2008)

fikationer forstås ud fra. Hermed kommer den teoretiske avantgardediskussion nemt til at overskygge de mere billedlige subtiliteter, som mange af værkerne er rige på. For mig at se handler Jorns modifikationer om de formelle og emotionelle egenskaber ved værkerne i lige så høj grad som de handler om det konceptuelle greb. Mens Duchamp forkastede det ”dumme”, visuelle maleri, fremhæver Jorn gang på gang maleriet som en materiel førlingvistisk tænkning, der udfolder en verden, som sproget ingen adgangsret har til.

Et af de aspekter ved *L'avant-garde se rend pas*, der sjældent bemærkes, er det kønsskifte, modificeringen involverer. Kunsthistorikeren Rune Gade har påpeget i forhold til Duchamps LHOOQ at ”[d]et mærkelige ved den moustache og det fipskæg er, at når man kigger på det, bliver Mona Lisa til en mand”.³⁶⁷ På samme måde får man med Jorns påmalede skæg øje på, at konfirmandens træk faktisk synes usædvanligt maskuline, og billedet kommer til at fungere som et fikserbillede, der tillader ansigtet at skifte køn, alt efter hvilke detaljer man fokuserer på. Modsat Duchamp, der med sit kvindelige alterego Rose Sélavy gennemspillede denne dobbeltkønnethed i hele sin praksis, er den i Jorns værk en sjældnere forekomst, der i kombination med titlen synes at åbne spørgsmål om avantgardens kønnethed. Skal pigen gøres til en mand for at kunne deltage i avantgarden? Er avantgarden tøsset? Er det et særligt tegn for avantgarden at kommentere og lege med kønnet? Under alle omstændigheder er det iøjnefaldende, at disfigurationerne, som er nogle af de værker, hvor Jorn tydeligst tager livtag med avantgardetraditionen, også er dem der mest direkte kommenterer på kønssystemet.

Det potentielt misogyne aspekt i mange af disfigurationerne er blevet noteret i Jorn-litteraturen³⁶⁸, men oftest henvist til sidebemærkninger, og ifølge idehistorikeren Lars Morell har de kunsthistorikere, der kendte Jorn, stort set forbigået disse billeder, fordi de ”stiller Jorn som menneske i et dårligt lys”.³⁶⁹ En sådan afvisning (som jeg mener, der i nogle tilfælde faktisk godt kan være tale om) forudsætter imidlertid – udover ønsket om at fremstille kunstneren udelukkende i et positivt lys – at man tager billedernes provokerende chauvinisme for pålydende. Morell selv mener, at værkernes latterliggørelse af kvinderne er et direkte, ufiltreret udtryk for Jorns eget kvindesyn i denne periode, hvor hans kunst ”bliver ond”. Han konkluderer, at de disfigurerede kvinders ”pla-

³⁶⁷ Gade, op. cit. p. 72.

³⁶⁸ Af fx Atkins, Andersen, Ohrt og Morell.

³⁶⁹ Morell, *Asger Jorns kunst*, p. 93.

katagtige pointe er, at de slet ikke er så søde, som de umiddelbart ser ud til”,³⁷⁰ og videre: ”Overmalingerne er ikke en spøg. Det er blodig alvor. Det er knap nok kunst, det er mere plakater, for det er et kampskrift”.³⁷¹ Og den kamp, der kæmpes, er ifølge Morell på en gang en kønskamp og en kamp imod avantgarden. Derfor forstår han også titlen *L’Avantgarde se rend pas* som en utvetydig kritik af avantgarden, og mener, at det er fuldstændig misforstået at opfatte disfigurationerne som udtryk for en avantgarde-strategi i forlængelse af Duchamp. En sådan opfattelse er udelukkende udtryk for kunsthistoriens uforholdsmæssige opskrivning af Duchamp-traditionen, mener Morell.³⁷²

Efter min mening er disfigurationerne langt fra plakagtige i deres pointe. Tværtimod rummer serien ikke alene den flertydighed og åbenhed for fortolkningen, som er central for Jorns kunst generelt; den arbejder bevidst med decideret selvmodsigende udsagn, som forstærkes af sammenstødet mellem de indbyrdes modstridende malemåder i offermaleriet og overmalingen. Et værk som *L’Avantgarde se rend pas* manifesterer således i mine øjne netop Jorns ambivalente forhold til avantgarden, som noget han på en gang hylder og kritiserer ved den subtile genbrug og fordrejning af dens midler. Tilsvarende er modifikationerne på én gang kritiske overfor de småborgerlige offermalerier og en hyldest til deres folkelighed og banalitet.³⁷³

At disfigurationerne netop spiller på dialektikken mellem den veloplagte humor og den ”ondskab”, Morell påpeger, fremhæves af den stemning, de ifølge Pierre Wemaëre blev til under. I en periode i 1962, hvor Jorn følte sig jaget, søgte han ly hos Pierre Wemaëre og her udførte han mange af disfigurationerne i løbet af 10 dage, hvor han ifølge Wemaëre ”strålede af glæde og lo over sine modifikationer, som han udførte under den største afslappelse, understøttet af korte øjeblikke med dyb koncentration, under hvilke man fornemmede den spøg eller humor eller ubarmhertighed, som modificerede de gamle malerier”.³⁷⁴

Det fascinerende ved disfigurationerne er i mine øjne netop, at deres kritiske potentiale er mangfoldigt. Skytset rettes dels mod borgerskabets forfængelige fruer i fjer-

³⁷⁰ Ibid. p. 142.

³⁷¹ Ibid. p. 128.

³⁷² Modifikationerne og disfigurationerne er således, følge Morell, blevet misforstået, som Duchamp-inspirerede og ”de unge kunsthistorikere er vilde med dem – men kun fordi de ikke har fattet, hvad de handler om” (Ibid. 127). Jeg er enig i, at Duchamps betydningen ofte er blevet overvurderet i den akademiske forskning, men jeg mener at en diskussion af lighederne og forskellene til Duchamp i Jorns tilfælde er oplagt – desuden mener jeg, at Morells kritik siger mere om hans forhold til yngre (kvindelige) kunsthistorikere end den siger om Jorn.

³⁷³ For analyser af modifikationernes dobbelthed og forhold til avantgarden se Kurczynski op. cit., Hal Foster et.al. *Art since 1900* (Thames & Hudson, 2004) pp. 393-397 og Brøns, ”The Shock of the Old”.

³⁷⁴ Pierre Wemaëre, ”En færdig ting er en død ting” i *Asger Jorn som vi husker ham*, p.162.

boaer, der bag facaden afslører deres primitive og skræmmende natur; dels mod de politiske, kunstneriske og kønsidealistiske konventioner, der i første omgang konstruerede disse kvindebilleder; og dels mod institutionaliseringen af beskueren som et seksualiseret, besidderisk begærsblik materialiseret i de brutale bæster, der kaster sig over kvinderne. Disfigurationerne udtrykker den humor og (selv)ironi, Jorn brugte til at tackle den misogyni han ikke kunne sige sig fri for, men som han samtidig erkendte var problematisk.

Det er ikke kun kvindekønnet og deres repræsentation, der bliver hudflettet i disfigurationerne. Under overskriften ”Adieu héroïsme artisanal” (Farvel til håndværkets heroisme) bliver mandebilledet taget under lige så kærlig behandling. Som funktion af at kønnet oftest hæftes på kvinden, bliver disse imidlertid sjældent opfattet som kommentarer til mandekønnet, men alene som en magtkritik. De fleste af billederne forestiller da også mænd med magt og heltestatus – gejstlige, bourgeoisiet og soldater. Titlerne er som i alle disfigurationerne dobbelttydige og fulde af ordspil. Jorns modificeringer består oftest af lattervækkende, tegneserielignende detaljer, som underminerer den højtidelighed, status og konventionalisme, portrætterne holder frem. I et diptykon med to ens mandeportrætter er begge fx malet om til pingviner – stivbenede bureaukrater i kjole og hvidt – ligesom den fornemme herre i *La Fortune de la roue ou Il faut* (Hjulets lykke eller Man må bære lykkens held, 1962) [fig.44], er blevet overskåret ved knæene og har fået et par små stribede sokker på og en cigaret i flaben. Den heroiske maskulinitet bliver nådesløst nedskudt i en række soldaterbilleder: I *Heros au dos* (Sårbare helte) [fig.45] slæber en soldat en såret kammerat på sig ryg. I samspil med motivet bliver titlen kan både en hentydning til at bære sin heltestatus på ryggen som et åg og til at være sårbar og trængt op i en krog. I *Une tête comme ça* (Sådan et hoved) [fig.46] sidder en soldat, som Jorn har udstyret med et enormt sørgmodigt hoved, og læser et brev. Titlen antyder, at hans selvopfattelse er lige så oppustet som hans hoved (tête kan både henvise til det fysiske hoved og til ens indstilling eller selvopfattelse). Endelig bliver en stolt poserende soldat i *Heltedyret* [fig.47] transformeret til en stor, dum kylling, hvor hvide dryp af maling får et knoglelignende kyllingeskrog til at træde frem som et røntgenbillede, der afslører en dyrisk natur under den civiliserede facade.

Mens alle soldaterne er tappet for kraft og andre af de disfigurerede mænd er skåret ned til de stribede sokkeholdere, er en enkelt af dem definitivt pacificeret. I *Ainsi on*

s'ensor (Ud af denne verden – efter Ensor, 1962) [fig.48] har Jorn modificeret et social-realistisk maleri af en mand, der har hængt sig hjemme i sin lille stue. Med galgenhumoristisk grusomhed har Jorn forsynet selvmorderen med en farvestrålende klovnemaske, der – kombineret med titlens strategiske stavfejl – leder tankerne hen på den symbolistiske maler James Ensors spydige masker og satire over samfundets spidser. Udtalt på fransk ville titlen lyde “ainsi on s’en sors”, som kan oversættes som noget i retning af ”Sådan kommer man ud af det” eller ”Sådan klarer man det” – den kan således både gå på selvmorderen og på Jorns måde at komme udover det oprindelige maleris realisme og sentimentalitet. Det er ikke kun manden, der er blevet modificeret; hele det småborgerlige interiør har fået en omgang og er blevet ”vandaliseret” med barnligt-naivistiske tilføjelser. Landskabsmaleriet i baggrunden er blevet forsynet med en klodset hest, der er kommet guldfisk i beholderen på chatollet, blomster i vaserne og katten er blevet ”afnaturaliseret” med klodsede hvide penselstrøg. På mandens afskedsbrev har Jorn tilføjet ”Merde au monde”: lorteverden. Enhver sentimentalitet i billedet er på brutal vis blevet afmonteret. Maleriet er vel det mest bidske af Jorns disfigurationer, og der er ingen medfølelse at spore med den desillusionerede mand, der så at sige er blevet kvalt i sine småborgerlige omgivelser. Værket er på den ene side et angreb på borgerskabet, men kan samtidig ses som en kommentar til den overflødiggjorte, initiativforladte mand, som en der er blevet til overs i det moderne samfund. Det er i sandhed et farvel til heroismen.

Jorn var naturligvis ikke alene om at fremstille heltefigurens fald. Bl.a. påbegyndte hans italienske ven og kunstnerkollega Enrico Baj sin satiriske serie af klovnnagtige ”generaler” på samme tid, ligesom han også lavede modifikationer med kvinder, der blev udsat for maleriske overgreb. De billeder, Baj overmalede, var i modsætning til Jorns bevidst valgt pga. deres kitsch-præg, og havde et mere entydigt og ensartet udtryk, idet tilføjelserne ikke blev malerisk tilpasset efter originalens formsprog.³⁷⁵ [fig.49]. I de satiriske malerier og collager af generaler inkorporerede han medaljer, knapper og andre ordensdekorationer i en parodi på magtens og arrogancens sprog. Bajs generaler er snævert knyttet til en anarkistisk og antimilitær dagsorden, mens Jorns disfigurerede mandsportrætter forekommer at kommentere mere generelt på maskuliniteten og på maleriet. Fælles for Jorns og Bajs billeder er, at de ikke kunne anvende heltefiguren

³⁷⁵ For Bajs diskussion af ligheder og forskelle mellem hans egne og Jorns modifikationer se Ronny van de Velde, *Enrico Baj. Modifications*, katalog til udstillingen Modifications Baj – Jorn – Spoerri” (Antwerpen 1998) u.p.

positivt omkring 1960. Den maskuline helt var for dem blevet en ironisk figur, hvorimod Jorns tidligere lærer Fernand Léger efter 1. verdenskrig havde arbejdet på at (re)konstruere den franske arbejderklasses ikonografi. Med billeder som *Mekanikeren* [fig.50] søgte han at skabe positive billede af fx krigsinvalid, der var med til at genopbygge en ny nation med industriens kræfter, og dermed fremstod som helte på trods af deres fragmenterede mandekroppe og proteser.³⁷⁶

At Jorn har samlet mandsportrætterne under titlen ”Farvel til håndværkets heroisme” antyder en sammenhæng mellem håndværkets forsvinden og sammenbruddet af den mandlige heltefigur. Ligesom han i flere af sine tekster forbinder automatiseringen og konsumkulturen med en stigende feminisering af samfundet, og en tilsvarende afmontering af maskuline værdier, portrætterer han således i flere af disfigurationerne truslen mod den maskuline identitet. Disfigurationerne kan i den sammenhæng ses som et billede på den situation, han allerede beskrev i Yang-Yin-teksten:

”Vor kultur ... er idag blot en graa konservesdaase-kultur med en farvestraalende etikette og et vammelt, smagløst og slattent indhold. Saadan er manden, og vor kvinde er brusende fjerboaer og bløde kniplinger med rustfri staaalhjerter”.³⁷⁷

Alene humoren, sanseligheden og chok-effekten i de modificerede billeder, gør dem dog til andet og mere end en desillusioneret analyse af det vestlige konsumsamfunds degradering af begge køn. Det aggressive, destruktive element kan samtidig ses som en opfordring til at nyfortolke og interagere med de kulturelle koder. Som Jorn skrev, er det op til os at ”devalorisere eller blive devaloriseret alt efter vores evne til at reinvestere i vores egen kultur”.³⁷⁸ Det, der sættes i spil, er blandt andet forståelsen af kønnene og deres repræsentation. Dermed er disfigurationerne – ligesom de øvrige værker der tematisere kønsforholdene – med til at rejse kritiske spørgsmål om forholdet mellem køn, kunst og fortolkende autoritet uden dog at forsøge at levere et entydigt svar.

Ligesom kønsudsigelsen i kunstnerens tekster ikke kun skal findes på indholdsplanet, men også i selve formen qua ideen om et kønnet sprog, skal det næste afsnit vise, at kønstematikken også breder sig til kunsthistoriens opfattelse maleriet som medie.

³⁷⁶ Se Maureen G. Shanahan, ”Vad gör en man till man? Hur det maskulina skapas” i Lindberg (red.) op. cit. p. 141.

³⁷⁷ Jorn, ”Yang-Yin”, p. 27.

³⁷⁸ Jorn, ”Det fordrejede maleri”, p. 14-15.

Maleriets kønnede diskurser I. Spontanitet og ekspression

Kønsimplikationer i Jorns kunst kommer ikke kun til udtryk gennem værkernes motiver eller gennem sociale relationer omkring hans praksis. Menneskelig, kønnet tilstedeværelse konceptualiseres i maleriet, selvom den ikke direkte afbilledes. Forskellige maleriske udtryk er gennem tiden blevet forbundet med specifikke, kønnede kvaliteter, selvom det varierer, hvilke formelle egenskaber, der ses som maskuline, og hvilke der ses som feminine. Selv når de to køn ikke betragtes som havende forskelligt udtrykspotentialer i sig selv, har kulturelle konventioner, magtstrukturer og politiske dagsordener gjort nogle kunstneriske udtryk lettere tilgængelige eller mere anvendelige for det ene køn end for det andet. Det ekspressive maleri er et af de udtryk, som har været kampplads for flest ideologiske stridigheder, og hvis kønsidentitet i videst omfang er blevet diskuteret som både udpræget maskulint og særligt forbundet til det feminine.

Jorns ekspressive maleri er i vidt omfang blevet betragtet i lyset af den abstrakte ekspressionismes diskurs. Dette afsnit vil undersøge, hvordan forestillingen om spontanitet og ekspressivitet som maskuline træk er blevet diskuteret af kritikerne i en sammenligning mellem Jorns maleri og den amerikanske abstrakte ekspressionisme. I det efterfølgende afsnit fortsættes denne diskussion, nu med inddragelse dels af T.J. Clarks begreb om en politisk og kønsmæssig vulgaritet i abstrakt ekspressionisme og en diskussion af Jorns egen teoretisering af det spontane og ekspressives kønnethed i *Alfa og omega*. Jeg fokuserer i begge afsnit på perioden i midten af 1960'erne, hvor Jorns maleri, efter at han havde trukket sig fra situationistbevægelsen, blev mere og mere gestisk. I starten af 1950'erne var hans maleri præget af et insisterende, ofte knudret og mørkt udtryk, der i slutningen af 1950'erne blev overtaget af et meget stoflige og taktilt maleri, hvor materialet og de potentielle figurer kæmpede om opmærksomheden, men omkring starten af 1960'erne begyndte selve gestikken og de store penselstrøg at få en vigtigere rolle. Samtidig med at hans udtryk hermed nærmede sig den amerikanske abstrakte ekspressionisme tog han udtrykkeligt afstand fra dens retorik og ideologiske konnotationer. Den abstrakte ekspressionisme blev generelt udfordret på dette tidspunkt og kritiseret både af popkunsten og af de kritiske, konceptuelle kunstretninger, som situationistbevægelsen.

Jorn insisterede på at operere både inden for situationisternes malerikritiske, maskulint kodede diskurs og inden for en spontant ekspressiv malerikontekst, der ligeledes identificerede sig selv med en maskulin identitet. Som det kom til udtryk i splittelsen

mellem den maleriske, skandinaviske fraktion af SI (med bl.a. malere som Jacqueline de Jong og Gruppe Spur) og den mere konceptuelt, teoretisk orienterede franske kerne med Debord i centrum, opfattede sidstnævnte i Duchamps tradition maleriet som ”dumt”, naivt, uden kritisk potentiale og kommercielt – dermed associeret til en feminiseret konsumkultur.³⁷⁹ Jorns ekspressive maleri er således ramme for en forhandling mellem forskellige positive og negative indstillinger til mediet og mellem feminine og maskuline udlægninger af det.

Kunsthistorien har de sidste 30-40 år fremlagt den abstrakte ekspressionisme som indbegrebet af det maskuline subjekts individuelle uafhængighed, frihed og selvrealisering. Det er blevet fremført, hvordan Clement Greenberg konceptualiserede denne kunst som ”masculine, pure, virile”, og hvordan Harold Rosenbergs alternative term *Action Painting* fremstår endnu mere maskulint kodet.³⁸⁰ Michael Leja har i sin bog *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* sammenfattet den subjektivitet, det abstrakt ekspressive maleri gav form til, som ”Modern Man-diskursen”.³⁸¹ Et begreb der bl.a. omfatter det kulturelle og politiske behov for – som en del af koldkrigs-retorikken – at fremstille den amerikanske identitet som nyere, stærkere og mere maskulin end den gamle europæiske kultur.

Ifølge Leja er de abstrakte ekspressionister bundet sammen ikke af et gruppefællesskab eller formel malerisk lighed, men af at de alle medvirkede til at fremmale en særlig konstruktion af den moderne (maskuline) subjektivitet. Denne subjektivitet blev til i konfrontationen mellem på den ene side den post-atomare opfattelse af det decentrede selv, der er underlagt ubevidste, primitive impulser, og på den anden side den klassisk borgerlige rationalitets-ideologi om et kontrolleret, centreret selv. Leja viser, hvordan denne interne konflikt bl.a. udtrykkes i maleriet gennem en feminin kønning af dets ubevidste, ukontrollerede aspekter og materielle råstof, mens den konstruktive, rationelle organisering af billedfladen og selve bemestringen af det feminiserede stof kodes maskulint. Relationen til det feminine er således en væsentlig del af denne Modern Man-diskurs, og kommer til udtryk gennem maleriernes ubevidste og ukontrollable stof,

³⁷⁹ Selve denne opdeling mellem det dumme maleri og den intelligente tekst eller sproglige tanke kan føres helt tilbage til Leonardo da Vincis sammenligning af kunstarterne i sine *Paragoner*, men bl.a. Duchamp genoplivede den i en avantgardekontekst, da han efter eget udsagn ophørte med at male, fordi det visuelle, fysiske maleri blev anset for dumt.

³⁸⁰ Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, p. 20.

³⁸¹ Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven, CT: Yale University Press, 1993).

der fungerer som feminiserede skærme, hvorpå de mandlige kunstnere projicerede deres maskulinitet. Derfor kan begæret efter kvinden i denne retorik så at sige erstattes med begæret efter billedet, og voldsomt, spontant maleri associeres med voldsomt maskulint begær.

De amerikanske kunsthistorikere Anne Wagner og Marcia Brennan har begge udfoldet det selvmodsigende element i Modern Man-diskursens kønsstruktur og pointeret, at subjektkonstruktioner – maskuline såvel som feminine – er endnu mere komplekse og sammensatte. Wagner har således undersøgt de kvindelige maleres versionering af den abstrakte ekspressionisme,³⁸² og hvordan de relaterede sig til dens diskursive formationer, mens Brennan har beskrevet, hvordan samtidens retorik omkring den abstrakte ekspressionisme indeholder en langt mere ambivalent kønning, end det generelt er blevet anerkendt i eftertidens ensidige opfattelse af dette maleri som maskulint. Hun understreger, at samtidig med at de abstrakt-ekspressive billeder tilbød en form til tidens begreber om maskulin autenticitet og mesterskab, påpegede den samtidige kritik også, at de repræsenterede en indre konflikt og subjektiv fragmentering. Hun fokuserer således dels på den indbyggede trussel om destabilisering af Modern Man-subjektet og dels på, hvordan relationerne mellem maskulinitet og femininitet – og mellem abstraktion og kropslighed, bevidst struktur og ubevidst materialitet, subjektiv integritet og tilsvarende fragmentering – ikke altid blev opstillet som oppositionelle dualismer, men oftere blev sammenkædet i dialogiske forhold. Hendes analyse er en kritik af eftertidens forsimplede fremstilling af modernismens bipolære tankegang, idet ”the interwovenness of these constructs seems to call into question the adequacy of modernism and postmodernism themselves as discrete conceptual categories in which to theorize mid-twenty-century American aesthetics”.³⁸³

Både mesterskabet og fragmenteringen havde en særlig betydning for den maskuline subjektivitet og det borgerlige publikum, påpeger Brennan, og ved at repetere disse termer i de kritiske diskurser om det moderne maleri blev det muligt at se kunstværkerne som metaforiske kropsliggørelse af en konfliktfyldt maskulin selvopfattelse og identitet. Som vi skal se inkluderer Jorns beskrivelse af et maskulint ekspressivt maleri netop også en tæt sammenhæng med det renlivet feminine.

³⁸² Anne Wagner, “Lee Krasner as L.K.” i *Representations* nr. 25, vinter 1989, pp. 42-57, og ”Fictions: Krasner's Presence, Pollock's Absence,” i W. Chadwick og I. de Courtivron (red.), *Significant Others Creativity and Intimate Partnership*, (New York og London, 1993) pp. 223-43.

³⁸³ Brennan, op. cit., p. 13.

I takt med at det spontane, personlige og håndlavede i stigende grad forsvandt ud af efterkrigstidens automatiserede industrisamfund, blev det, som Meyer Schapiro påpegede allerede i 1957,³⁸⁴ understreget i kunstens fysikalitet og kom i den dominerende maleridiskurs til at repræsentere individualisme og maskulinitet. Både inden for den abstrakte ekspressionismes diskurs og i Jorns teori spillede den spontane maleriske gestik en central rolle, idet den både kan ses som udtryk for aggressiv maskuline handlekraft og individualitet og som en ubevidst feminin kropslig spasme i materien. Jorn undersøgte spontaniteten både malerisk og teoretisk. Samtidig var det også bl.a. i indstillingen til det spontane udtryk, at han markerede sin afstand til den amerikanske abstrakte ekspressionisme.

Etwas Bleibt (Noget forbliver) [fig.51], som Jorn malede i 1963, synes at rumme flere forskellige former for spontanitet og ekspressivitet. Nederst i billedet er en farvestrålende vrimmel af små, abstrakte, penselstrøg i klare farver domineret af orange, gul og rød. Penselføringen er knudret, hektisk og der er noget febrilsk, uafklaret ved udtrykket, som man kender det fra hans 1950er-maleri. Det er som om, der er blevet arbejdet intenst på at konstruere en bestemt konstellation af former, der imidlertid aldrig træder frem som genkendelige figurer, men forbliver antydningssvise klatter. De potentielle figurer synes fanget i malingens tumultariske stoflighed. Den tydeligste figur er en orange skikkelse med nedvendte mundvige, der ser ud til at være sluppet ud af det kaotiske virvar og nu lidt overvældet ser på. Længere oppe bliver billedet mere enkelt og præget af store abstrakte, blågrønne felter. Malemåden i denne midterste del af lærredet virker henkastet. De ensartede, uartikulerede strøg ligner en skødesløs udfyldning af en baggrund med et bevidst tilbageholdt og roligt udtryk. I centrum hænger en foruroligende blå maske, der som filur-katten fra Alices eventyrland er halvt usynlig, så kun et par gule øjne og et stort spottende måneformet grin hænger tilbage. Hele toppen af billedet er domineret af en drivende plamage af sort, blank lak, der løber ned ovenfra, som en oliesø. Den sorte lak ser ud som om, den er kastet ud over lærredet og giver indtryk af aggressiv spontanitet og radikalitet. Ifølge Pierre Alechinsky rådede Jorn ham til, når han var gået i stå i et billede, at vende det om og bagfra stikke hånden om på forsiden for i blinde at gøre noget ukontrolleret og radikalt, som han så efterfølgende var nødt til at tage konsekvensen af. Den sorte lak kunne være resultatet af en lignende radikal ge-

³⁸⁴ Meyer Schapiro, "The Liberating Quality of Avant-Garde Art: The Vital Role That Painting and Sculpture Play in Modern Culture" i *Art News* vol. 56, nr. 4, sommer 1957, pp. 38-39.

stus kastet hen over en utilfredsstillende øvre del af billedet – eller måske er denne del måske netop så enkel og tom, fordi han allerede havde planlagt at kaste maling på den? Den underliggende maling har været tør, før den sorte ramte det (sandsynligvis liggende) lærred, og efterfølgende har Jorn hurtigt rejst lærredet op, og så malingen kunne løbe. Eftersom det løber i forskellige retninger har han desuden drejet lærredet eller på anden vis styret processen.

Der er således forskellige maleriske tempi i billedet. Selvom det sorte sprøjt umiddelbart ser ukontrolleret ud, er det visuelt velafbalanceret og hænger formelt sammen med resten – den sorte er ikke så massiv, at den lukker billedet eller overtager det, og de små strint ned over fladen formidler effektivt en forbindelse mellem de forskellige lag i billedet. Der er både et aspekt af ren destruktion og af elegant, gestisk abstraktion. Som et fremmedelement, der truer billedets figuration og udraderer penselstrøgenes personlige ductus, fungerer den, ligesom overmalingen i modifikationerne, både som en vandalisering og en fornyelse af billedet.

Der er således forskellige niveauer af tilsyneladende spontane udtryk til stede, som indbyrdes synes at overbyde hinanden: For neden det intense, anspændte udtryk af fortættet spontanitet; midterdelens lavintense, ensartede baggrundsfelt med de hastige strøg, der synes tomme og uden egen udtrykskraft; og endelig den påslyngede maling, der virker som en aggressiv, ukontrollerbar og fanden-i-voldsk energiudladning. De modstridige tegn signalerer både voldsom aggression og finjusteret kontrol, både handlekraftig æstetisk bemestring og kontroltab, både formel sammenhæng og desintegration. Billedet illustrerer således tydeligt den dialektiske, sammenflettede relation mellem modsatrettede begreber, som Brennan påpegede som et overset karakteristikum i tidens maleridiskurs. Kunstneren Erik Steffensen har da også beskrevet *Etwas Bleibt* som to billeder i ét, der tilsammen viser ”Jorn’s ambivalence, two aspects of life, executed as the great luck of action painting combined with the growing pains of fecund brushwork”.³⁸⁵ Jorn understregede også selv, at ”[d]et er en udbredt misforståelse, at en spontan handling ikke kan være bevidst, at der naturligt er en uoverensstemmelse mellem bevidsthed og intuition”.³⁸⁶

Spontaniteten er ikke blot en uformidlet afspejling af den individuelle kunstners indre, men et udtryk formet af billedkultur, konventioner og retorik. Flere anmeldere i

³⁸⁵ Erik Steffensen, *Asger Jorn. Animator of oil Painting* (Edition Bløndal, 1995) p. 17.

³⁸⁶ Jorn, *Magi og skønne kunstner*, p. 28.

samtiden anerkendte, at det spontane element i Jorns maleproces var et velovervejet udtryk, og at tilfældige materialevirkninger blev fremprovokeret og anvendt målrettet med kontrol og omhyggelighed.³⁸⁷ I 1964 konstaterede en anmelder, at førstehåndsindtrykket af Jorns maleri nok minder om

”en ukontrollabel eksplosion, et jordskred [...] Men kan man tale om nogen virkelig ’spontan’ spontanitet, når tingene bearbejdes på så bevidst et plan, så stramt og kritisk? Jorn er i al fald ikke den vilde frådende skabervulkan, der populært står som typen på den moderne abstrakte ekspressionistiske kunstner”.³⁸⁸

Tilsvarende skrev en anden anmelder samme år, ”han går ikke til sit staffeli og maler et billede uden videre. For de fleste af hans arbejders vedkommende er der tale om omhyggelige forarbejder [...] men altså på en sådan måde, at billedet virker spontant”.³⁸⁹

Jorn søgte hverken den betydningstomme tilfældighed, som kunne være nok så æstetisk i sin virkning, eller maleriet som direkte afspejling af kunstnerens sind: ”Den indre nødvendighed tror jeg ikke spor på”, erklærede han i 1968.³⁹⁰ Som han allerede forklarede i 1948 i en artikel om forholdet mellem automatisme og den spontane vision var kunstens mål i hans øjne et størst muligt ”menneskeligt indhold”. Dette handlede ikke om at udtrykke kunstnerens individualitet, men om at give beskueren mulighed for investerede et menneskeligt indhold ved at deltage i betydningsdannelsen.³⁹¹ Beskuerens indtryk af spontanitet er ikke nødvendigvis sammenfaldende med en spontan handling fra kunstnerens side.

Det er netop den manglende erkendelse af denne forskel, der er problemet med retorikken omkring den amerikanske abstrakte ekspressionisme, som den havde formet sig her i de tidlige 1960'ere – hævdede Jorn:

”Handling og fremvisning eller bekendtliggørelse bliver det samme. For Rosenberg og de amerikanske action-malere bliver action derfor identisk med show-business eller skuespil. Det er vel her de adskiller sig dybest fra den nordiske tendens, der udviklede sig omkring COBRA, som allerede i et af de første numre af *Helhesten* havde erklæret: ”Tilskueren eksisterer ikke”, hvilket vil sige at hele folket har en aktiv del i kunstens væsen. Den teatraliske show-udvikling har fjernet amerikanerne fra de nordiske kunstnere og forbinder dem med de latinske. *Ethvert show, ethvert skuespil er en direkte*

³⁸⁷ I Jørgen Ågerup (red.), *Asger Jorn - som vi husker ham* (Galerie Moderne, 1986) fortæller Corneille, at Jorn malede ”meget præcist og målrettet” (p. 110); ifølge Dubuffet tog hans maleri ”udgangspunkt i en lidenskabelig uorden, i hvilken han udmærkede sig ved under arbejdets forløb at indføre en betydning [...] og samtidig] passede han på ikke at gribe for voldsomt ind i den umiddelbare, vitale udstråling.” (p. 141); ifølge Saura malede han ”meget spontant, men ikke voldsomt. Hans penselsstrøg var bløde og velovervejede. Han tænkte, men var alligevel spontan og ret hurtig i sine bevægelser” (p. 192).

³⁸⁸ J.M.A., ”Jorns rige flora” i *Århus stiftstidende* 1.3 1964.

³⁸⁹ Henrik Mejdahl, ”Jorn en impulsiv, idérig igangsætter” i *Demokraten* 1. marts 1964.

³⁹⁰ Interview med Jorn i Shade op. cit., p. 162.

³⁹¹ Asger Jorn, ”Om forholdet mellem automatismen og den spontane vision på baggrund af den billedmæssige betydning” i *Interessant nutids-kunst*, (Vilhelm Serber. København 1948) pp. 73-77.

funktion af det indtryk, det gør paa publikum. Udtrykket stiler direkte imod formaålet at gøre indtryk. Udtryk er indtryk. Hermed er enhver tale om en ren udtrykskunst, som den eksisterer i menneskets trang til f.eks selv at synge, ogsaa naar det drejer sig om en fælles sang, udelukket”.³⁹²

Den abstrakte ekspressionisme er altså et show for passive tilskuere med det formål at gøre indtryk. Selvom Jorn her opererer med forestillingen om en ”ren udtrykskunst”, mener han ikke, det har noget at gøre med den abstrakt-ekspressionistiske kunstners individuelle, ekshibitionistiske show. Han reserverer det til en kunst, der skabes i forlængelse af en folkelig tradition og som – ligesom fællessang – forudsætter aktive, medskabende deltagere; et udtryk der ikke skabes *for* nogen, men *med* nogen. Den potentielle figuration, der stort set altid er til stede i Jorns malerier, fungerer som en invitation til en sådan meddigtende beskuer om at fuldende billedskabelsen.

Karen Kurczynski har overbevisende forbundet Jorns kritik af individualismen og den abstrakt-ekspressive kunst med filosofen Jean-Luc Nancys forslag om at erstatte begrebet om det ”individuelle” som et isoleret, selvberoende subjekt, med begrebet om ”being singular plural”. Sidstnævnte definerer subjektet som noget, der konstant skaber sig selv i relation til andre og er uadskillelige fra fællesskabet – en tro på at være altid allerede er samvær.³⁹³ Kurczynski viser, hvordan Jorn i modsætning til den abstrakt-ekspressionistiske retorik opfatter det personlige i maleriet som et sådant singular-pluralt udtryk, der kun kan udvikles i en kollektiv kontekst.

Det er vigtigt at holde sig for øje, at Jorns kritik primært retter sig mod *retorikken* omkring den amerikanske abstrakte ekspressionisme, som den formedes af den kunsthistoriske promovning og politiske annektering af den (foretaget af Greenberg, Rosenberg, Alfred Barr m.fl.), idet han ikke var i kontakt med kunstnerne selv. Diskussionerne mellem de amerikanske kunstnerne var imidlertid, som bl.a. kunsthistorikeren Valerie Hellsteins nye studier har vist, ofte meget tættere på Jorns sociale, kollaborative forståelse af det ekspressive udtryk, end den officielle diskurs lod ane.³⁹⁴

³⁹² Jorn, ”Om Handlingens kunst. Den eksperimentelle kunst eller de fri kunster. Foredrag for det svenske akademi”, upubliceret manuskript, 1964, Museum Jorns arkiv.

³⁹³ Kurczynski, op.cit., pp. 559–560. Hun refererer til Jean-Luc Nancys *La Communauté désœuvrée*, 1986.

³⁹⁴ Se fx Valerie Hellstein, *Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of The Club*, ph.d afhandling Stony Brook University, 2010. På baggrund af bl.a. mødereferater fra New York-skolens mødested The Club, argumenterer Hellstein for en ny forståelse af den abstrakte ekspressionisme ikke som heroisk individualisme, men som ”separate-togetherness”.

Efter den abstrakte ekspressionisme vandt sin hegemoniske plads i kunsthistorien, blev det mere og mere påtrængende i diskussionen af Jorns maleri at præcisere dens ligheder og forskelle med det amerikanske. Selvom Willem de Kooning og Jorn formelt og motivisk har mange ligheder,³⁹⁵ er især Jackson Pollock blevet inddraget som en relevant sammenligningsfigur. Han havde i starten en stærkt opskrivende funktion, men i takt med problematisering af den abstrakte ekspressionismes kold krigs-ideologi og Jorns voksende internationale anerkendelse de sidste 20 år, har de fået en mere ligeværdig status, der foreløbig er kulmineret i udstillingen *Jorn & Pollock. Revolutionary Roads* på Louisiana Museum of Modern Art.³⁹⁶ I Jorns samtid (og umiddelbare eftertid) var den abstrakte ekspressionisme imidlertid endnu i færd med at indtage sin dominerende plads på kunstscenen, og selvom bl.a. Troels Andersen og Lawrence Alloway forsøgte at præcisere forskellene,³⁹⁷ blev Jorn i stigende grad beskrevet i en romantisk-ekspressionistisk retorik om den geniale, småfordrukne malers maskuline vitalitet. Eksempelvis beskriver digteren Jacques Prévert i 1960 Jorns maleri som ”a touch of drunken genius dancing in Gin”.³⁹⁸ Den franske kunstkritiker (og Cobras franske redaktør) Michel Ragon fremstiller i 1961 Jorn som en ”accursed painter” med en ”mad and exalted joy of painting” og beskriver hans maleri således:

”Choleric painting, besmeared painting thrown at the spectator's face, kneaded painting, messed-up painting, raging and free, oh how free, so free that it sometimes seems to be thrown on canvas in a go-to-hell fashion, which no doubt it is, but Jorn does not care, for he urinates his paintings, he ... it (but let us be decent, we are writing in a nice art review. Well all right, let us go on.) Jorn is full of ideas. They split his head. He is full of visions. His eyes are drunken. He throws all this on canvas, roughly and hastily, hurriedly finishing them, getting rid of them and of his whims, his phantoms... Painter of gesture from the beginning, spontaneous painter before there was even a question of action painting, painter of ecuvocation.”³⁹⁹

Sådanne beskrivelser viser, hvordan retorikken om Jorn (også af en kritiker knyttet til Cobra) blev farvet af den abstrakt-ekspressionistiske diskurs om den maskuline aggressivitet og autenticitet. Især Pollocks drypbilleder er også blevet associeret med urinøs territorie-afmærkning og befrugtningsakt, og det er ofte blevet påpeget, at den energi,

³⁹⁵ Jorn omtalte selv de Koonings værker som sammenlignelige med Cobra i ”Forundring, Beundring, Begejstring”, upubliceret manuskript, ca. 1955. Museum Jorns arkiv.

³⁹⁶ Anders Kold og Michael Juul Holm (red.), *Jorn & Pollock. Revolutionære veje* (Louisiana Museum of Modern Art, 2013).

³⁹⁷ Se Andersen, ”Jackson Pollock. Billedstormeren” i *Information* 21.9.1963 og Alloway, ”Danish Art and Primitivism” i *Living Arts*, London, nr. 1, 1965 pp. 44-52. For en diskussion heraf se Courtney Martin, ”Ganske enkelt revolutionær. Jorn, Pollock og Lawrence Alloway” i *Revolutionary roads*, pp. 68-75.

³⁹⁸ Jacques Prévert, Yvon Taillandier og René Bertelé: *Asger Jorn* (Galerie Rive Gauche, Paris, 1960).

³⁹⁹ Michel Ragon, ”Asger Jorn” i *Cette étude a paru dans cimaise art et architecture actuels*, 8, nr. 51 feb. 1961, p. 56.

han og hans kritikere lagde i at fremstille ham som en maskulin helt – og samtidig undertrykke de feminine associationer i hans maleri – kan ses som udtryk for efterkrigstidens afmaskulinisering og selvforsvar.⁴⁰⁰ Som jeg skal komme tilbage til, kan både Pollocks og Jorns betoning af det materielle aspekt af maleriet imidlertid også indskrives i en diskurs om maleriet som feminint – fx peger Erik Steffensens karakteristik af Jorn som en “menstruel maler” med periodiske udslip i denne retning.⁴⁰¹

Ragons beskrivelse af Jorns aggressive, berusede gestik kunne sigte til billeder som *Dead Drunk Danes* (1960) [fig.52], hvor gestikken og materialebehandlingen er voldsomt varieret. Nogle steder har penslen slingret ned gennem lærredet i fed, glinsende maling; andre er der kradset heftigt i maling; der er laserende tynde sprøjt og fedtede røde sjask; der er små, fine mærker og store, klumpede klatter; linjer trykket ud af farvetuben og områder, hvor en tør pensel har afsat sine spor, og endelig er der glidende aftryk af malerens hænder, som om han har forsøgt at støtte sig til billedet, men er væltet omkuld. Titlen er en respons på en tale af præsident Eisenhower i 1960, hvor han kritiserede den skandinaviske moral og alkoholkultur,⁴⁰² og billedet kan opfattes som Jorns forsvar for en dionysisk løssluppenhed og kritik af den amerikanske præsidents puritanske idealer. Både variationen i materialebehandlingen og brugen af samtlige af regnbuens farver, er begge dele så konsekvent, at det næppe er resultat af en helt spontan eller beruset malerisk proces. Værket er et af de malerier, hvis udtryk kommer tættest på den amerikanske abstrakt-ekspressionistiske æstetik. At Jorn fik tilbudt 2. prisen på Guggenheim Award udstillingen i 1964 for netop dette billede, synes således på den ene side logisk og på den anden side paradoksalt, på baggrund af dets indbyggede kritik af amerikansk kultur.

Beskrivelserne af Jorn i den abstrakte ekspressionismes maskuline retorik, var ikke kun forbeholdt mandlige kritikere. Kunstsamleren Elise Johansen skrev i et udstillingskatalog i 1954-55 et digt til Jorn, som med stor patos hylder Jorn som den ultimative maskuline kunstner. Digtets første del er hentet fra Jørgen Nashs *Salvi Dylvo* (1945), som hun knytter til Jorn:

”Jeg er en ting, gjort / af kærlighed og kaos – /et efterstræbt vilddyr/som vil voldtage hele verden/i fortryllets usete favntag. //Ja – sådan er du Asger/ et ”Menneske”./Altid i kamp

⁴⁰⁰ For en diskussion af den kønnede reception af Pollock se fx Brennan, op. cit. p. 10 og Andrew Perchuk, ”Pollock och efterkrigstidens maskulinitet” i Lindberg op. cit., pp. 169-192

⁴⁰¹ Erik Steffensen, ”Trolde i æsken” i *Asger Jorn Louisiana Revy* 35. årg. nr. 2 marts 1995, p. 63. Steffensen henviser til Jorns maler-pauser, hvorefter han periodisk slap materien løs i maleriske udladninger.

⁴⁰² Andersen, *Asger Jorn. En biografi*. p. 397.

for livet og ideerne/altid på vagt/altid levende, skabende og rig i/din evne til at berige og inspirere. /Din kærlighed til os alle/er din naturlige kilde. /”Tak” Asger.”⁴⁰³

Jorns skabende kraft hæftes her direkte op på en maskulin, erotisk energi og det beherskende, kæmpende subjekt, der befrugter alle i sin voldtægt af verden. Når han beskrives som et ”menneske”, er denne betegnelse således tydeligt kønnet, og det afsluttende ”tak” synes at være rettet mod hans vitalitet og mesterskab både som kunstner og som mand.

Ligesom Ragon og Johansen beskriver også Jacqueline de Jong Jorns aggressive udfald mod lærredet og knytter denne gestus direkte til et maskulint begær. Hun har således berettet, hvordan Jorn under et af deres første møder, som fandt sted hos Guy Atkins, forsøgte at forføre hende – uden held: ”I frustration tog Jorn et af sine malerier ned fra Atkins' væg og modificerede det ved at kaste en dåse sort cykellak på lærredet. Jeg var ganske chokeret, men samtidig morede optrinnet mig også”.⁴⁰⁴ En sådan beskrivelse af Jorns maleriske angreb som en freudiansk sublimering af kønsdriften synes at modsige Jorns egen adskillelse mellem det spontane maleriske udtryk og indtryk. Sandsynligvis var episoden mere en performativ demonstration fra den 44-årige kunstners side til ære for den begærede, 20-årige kvinde end et udtryk for hans generelle tilgang til maleriet (i en anden beskrivelse af samme episode, fortæller Jong da også mere neutralt, at Jorn ”gav sig til at male på” billedet⁴⁰⁵). Ikke desto mindre er det den seksuelle ladning af sådanne udbrud, han bevidst associerer til med billeder som *Etwas Bleibt*. De Jongs beskrivelse peger desuden på, hvordan forestillingen om et vitalistisk, spontant, ekspressivt maleri i en del af situationistbevægelsen kunne eksistere side om side med den konceptuelle, kritiske indstilling til maleriet fx i modifikationerne – to modsatrettede kunstsyn, der imidlertid begge forbandt deres kraft til det maskuline begær.

Jorn blev således, på trods af sin kritik af dens retorik, konstant sammenlignet med den abstrakte ekspressionismes eller skrevet ind i de maskuline diskurser omkring den, og han spillede selv på dem i sin bevidste bestræbelse på et spontant udtryk.

⁴⁰³ Elise Johansen, digt i kataloget til *Drømmebilleder* (Galerie Birch, 1954-55) up.

⁴⁰⁴ de Jong, ”Asger Jorn og vores forhold 1958-1971” p. 224.

⁴⁰⁵ de Jong, ”Paradokser var en vigtig del af hans liv” i *Asger Jorn - som vi husker ham*, p. 114.

Maleriets kønnede diskurser II. Vulgaritet, selvkontrol og destruktion

Muligvis var det Jorns samtidige kritik og anvendelse af et abstrakt ekspressionistisk udtryk, der ansporede kunsthistorikeren og ex-situationisten T.J. Clark til at beskrive forskellene mellem det amerikanske maleri og Jorns. Det gjorde han i artiklen "In Defense of Abstract Expressionism", hvor han i en ivrigt citeret sidebemærkning kaldte Jorn for "the greatest painter of the 1950s"⁴⁰⁶ – uden i øvrigt at følge op på det i senere tekster. Det, der gør artiklen relevant i mine øjne, er dels hans indsigt i både det amerikanske og Jorns maleri og dels hans refleksioner over deres kønsimplikationer (som muligvis skyldes Clarks ægteskab med kunsthistorikeren Anne Wagner, der netop beskæftigede sig med køn og med de kvindelige abstrakte ekspressionister).

Artiklen introducerer begrebet vulgaritet som et karakteristikum ved den amerikanske abstrakte ekspressionisme. I modsætning til avantgarden, som forbandt sig til det grimme, fragmenterede, materielle og lavkulturelle, for gennem populærkulturen at undgå borgerligt snobberi, argumenterede Clark for, at den abstrakte ekspressionismes vulgaritet snarere var knyttet til snobberi, patos og dårlig smag. Den abstrakte ekspressionisme var så at sige alt for ærlig omkring sit småborgerlige klassetilhørsforhold og dens forkærlighed for patos. Når Clark alligevel forsvare den abstrakte ekspressionisme, er det fordi, metaforerne om handlekraft og bemestring gør det muligt at se værkerne som et udtryk for en ufortolket stemme. Og denne impuls er fundamental i kunsten, ligegyldigt hvor latterligt dette lyriske element er blevet i vores tid, mener Clark. Denne lidt latterlige forestilling om kunstværket som udtryk for et subjekt, er det tema, den abstrakte ekspressionisme bevidst eller ubevidst bliver ved med at pege på, som en tunge søger en løs tand. Det er dens evne til at tilfredsstille det, han omtaler, som en småborgerlig og vulgær trang hos os alle til gennem kunsten til at opfylde vores ønske om bemestring og subjektivitet, der gør den værd at forsvare.

Jorns maleri derimod bliver aldrig vulgært, hævder Clark, og identificerer det snarere med en avantgardistisk, bevidst lavkulturel antiborgerlighed:

"An Asger Jorn can be garish, florid, tasteless, forced, cute, flatulent, overemphatic; it can never be vulgar. It just cannot prevent itself from a tampering and framing of its desperate effects which pulls them back into the realm of painting, ironizes them, declares them done in full knowledge of their emptiness. American painting by contrast

⁴⁰⁶ T.J. Clark, "In Defence of Abstract Expressionism" i *October* 69, sommer 1994, p. 37. Som den anonyme forfatter til artiklen "Beginning well and ending badly" påpeger, indeholder "In Defence of Abstract Expressionism" (og bogen *Farewell to an Idea*, som den indgik i) hverken i materialevalg eller teori en eneste reference til Situationistbevægelsen (i modsætning til forløberen *The Painting of Modern Life*), på trods af Clarks tidligere medlemskab af SI. <http://www.notbored.org/farewell.html> (sidst besøgt 1.7.2014) Not Bored! er en hjemmeside dedikeret til situationistiske tekster redigeret af Bill Brown

[...] does not ironize, and will never make the (false) declaration that the game is up”.⁴⁰⁷

I modsætning til de abstrakte ekspressionister, der ifølge Clark selv troede på den ”opustede retorik” omkring det ekspressive, brugte Jorn udtrykkets fulde intensitet på trods af, at han ikke troede på denne retorik. Han valgte så at sige med åbne øjne at lade maleriet gå planken ud – som han skrev i ”Peinture détournée”: ”Maleriet, det er færdigt. Man kan lige så godt give det nådestødet. Fordrej. Længe leve maleriet”.⁴⁰⁸ Det er Jorns evne til at bevare et subjektivt udtryk, og samtidig afvise og undergrave et individualistisk, borgerligt kunstsyn, der gør Jorns position unik i Clarks optik. Dette understøttes af Jorns egen understregning af, at det ekspressive kun har interesse, i kombination med et kritisk indhold:

”et indhold, selvom det kan være udtrykt til bunds, ægte og rigtigt og i en perfekt form, kan være ganske ligegyldigt og uinteressant, om det er udtryk for en lille konventionel og småborgerlig mentalitet. Det menneskelige indhold udtrykt i kunsten har kun værdi om det er et fællesmenneskeligt udtryk. Hvad rager en lille pæn borgermands mer eller mindre latterlige komplekser og forviklinger os? Dermed er det, der før regnedes for det subjektive udtryks fornemste væsen, det individuelle og originale strøget af programmet”.⁴⁰⁹

Selvom han her taler om ekspressionisme i bred forstand, og ikke specifikt den amerikanske abstrakte ekspressionisme, er indvendingen helt i overensstemmelse med Clarks pointe om dennes småborgerlige vulgaritet. Michael Leja er inde på samme tankegang, når han argumenterer for, at den amerikanske stat ikke kunne have gjort den abstrakte ekspressionisme til et udtryk for en individualistisk liberalisme, hvis den ikke allerede havde indeholdt nogle ideologiske strukturer, der tillod det⁴¹⁰).

Et væsentligt aspekt af den abstrakte ekspressionismes vulgaritet er dens maskuline kønnethed, og Clark påpeger eksempelvis, hvordan både Namuth's film og fotos og Greenbergs tekster om Pollock var præget af en homosocial beundring af Pollocks maskuline energi. Selvom Clark så at sige ”frikender” Jorn fra den småborgerlige vulgaritet, han forbinder til den abstrakte ekspressionisme, kommenterer han ikke på, hvorvidt den maskuline kønning af maleriet dermed også er anderledes i Jorns tilfælde. Clark

⁴⁰⁷ Clark, op. cit. p. 65

⁴⁰⁸ Jorn, ”Det fordrejede maleri”, p. 13.

⁴⁰⁹ Jorn, ”Forundring, Beundring, Begejstring”, p. 3.

⁴¹⁰ Leja op. cit. Han mener således, at kunstværkerne ikke blot efterfølgende blevet approprieret af kulturelle og politisk imperialistiske kræfter, men at kunstnerne, mens de malede, var medvirkende til at producere og reproducere de dominerende fiktioner om identitet, gennem hvilke de samtidige begreber om individ og samfundet (og køn) blev cementeret.

trækker Willem De Koonings berømte *Woman*-serie fra starten af 1950'erne frem som et særligt illustrativt eksempel på vulgaritetens kønnethed. [fig.53]. Ved sin aggressive, deformerende skildring af kvinderne, hvor de Kooning blandede ekspressivt maleri med fragmenterende collage-teknikker, overførte de Kooning ifølge Clark en vulgaritet fra sit eget udtryk over på kvinden. Dermed mistede hans billeder den rette tone af overdreven selvværd, som samtidens kritik værdsatte hos dem. Den maskuline pralen i maleriet måtte være ufokuseret (dvs. ikke rettet imod kvinden), for at dens autoritet kunne virke optimalt – sådan som den er som hos Pollock, mener Clark. De Kooning sagde selv om sin kvinde-serie:

”Maybe ... I was painting the woman in *me*. Art isn't a wholly masculine occupation, you know. I'm aware that some critics would take this to be an admission of latent homosexuality [...] If I painted *beautiful* women, would that make me nonhomosexual? I *like* beautiful women. In the flesh; even the models in magazines. Women irritate me sometimes. I painted that irritation in the ”woman” series. That's all”.⁴¹¹

Denne kommentar vidner om, som Marcia Brennan også har påpeget, i hvor høj grad den maleriske handling overordnet set, blev identificeret med maskulint, seksuelt begær, og hvor vigtigt det var for kunstnerne, at dette begær blev genkendt som heteroseksuelt. Samtidig understreger den de Koonings opmærksomhed på, at han producerer sine billeder og deres repræsentation af en maskulin subjektivitet gennem sin respons til det feminine.

Også for Jorn var både relationen til det feminine og den heteroseksuelle maskulinitet i hans maleri væsentlig at forsvare, og i *Alfa og omega* diskuterer han de tvetydige kønsimplikationer, der knytter sig til det spontane, ekspressive maleri. Han tager udgangspunkt i den italienske filosof og kunstkritiker Benedetto Croce, der – i overensstemmelse med det klassiske maskulinitetsideal om mådehold – betegner den disciplinerede, kontrollerede klassiske stil som maskulin.⁴¹² Croce erklærer således ”Le style c'est l'homme, ce n'est pas la femme”.⁴¹³ Omvendt fremstiller Croce det ekspressive, spontane maleri som udtryk for en feminin, frenetisk, ukontrollabel ”ærlighed”, som i virkeligheden er et forstilt effektmageri: ”Et tegn på kvindagtighed er den mangel på blufærdighed, hvormed de udbreder alle deres ulykker for os, og denne frenetiske 'ærlighed', der ikke er ærlighed, fordi den er frenetisk, men en mer eller mindre vellykket forstillel-

⁴¹¹ Selden Rodman, *Coversations with Artists*. Her citeret fra Brennan, op. cit. p. 70.

⁴¹² Ifølge Sokrates bør manden kunne beherske sig selv for at kunne beherske andre. Udøvelsen af selvdisciplin er således ikke et hensyn til omgivelserne, men en vej til magt. Lin Foxhall og J. B. Salmon, *Thinking Men Masculinity and Its Self-representation in the Classical Tradition* (Routledge, 1998).

⁴¹³ Jorn, *Alfa og omega*, pp. 167-173.

se”.⁴¹⁴ Også i Jorns *Signe gravés* udgivet året før, citerede han Croce for at mene, at ”Nordisk ekspressionisme er feminin, fordi dens spontanitet er en negation af stil”.⁴¹⁵ Croce begår (ligesom den abstrakte ekspressionisme) den fejl, påpeger Jorn, at identificere udtrykket med indtrykket. Men ifølge Jorn er udtrykket hverken en direkte 1:1 funktion af kunstnerens egen affekt eller en beregnende intention om at skabe affekt. Croce kan ikke skelne mellem arbejdet på selv at komme i affekt, blive beruset, og kunstnerens arbejde med at skabe effekt for andre og misforstår derfor det ekspressive udtryk som en feminin strategi. Modsætningen mellem et disciplineret maskulint maleri og et spontant feminint bygger ifølge Jorn på den klassiske ide om mådehold som det ypperste maskulinitetsideal.

Han beskriver nu maskuliniteten som udsplændt mellem erotisk drift og selvbeherskelse – og det er imellem disse to modstridende kræfter, at maleriets kønsidentitet formes. Han bygger her på den modstilling mellem Eros og civilisation, som både Sigmund Freud og Herbert Marcuse anså for grundlæggende kræfter i mennesket.⁴¹⁶ Freud hævdede, at civilisationen startede, da fortidens menneske begyndte at kontrollere sine impulsive, erotiske drifter. Han brugte det billede, at det primitive menneske (mand) styrede sin instinktive lyst til at slukke bålet med en urinstråle og i stedet begyndte at vedligeholde ilden (jf. retorikken om Pollocks drypbilleder som urinøs afmærkning). Mens selvbeherskelse og kontrol af Eros var essentiel for Freud, mente Marcuse derimod, at denne undertrykkelse af instinktet blev samfundets metode til at kontrollere folket, hvorimod Eros fungerede som en frisættende kraft for mennesket.

I forlængelse heraf beskriver Jorn to forskellige kunstneriske maskulinitets-hierarkier: det klassiske og det eksperimenterende. Den klassiske tradition sætter selvkontrollen og mådeholdet i toppen som det mest mandlige og den erotiske drift nederst, som en feminiseret maskulinitet, der er ukontrolleret og spontan. [fig. 54] Den kreative energi stræber mod selvkontrol og ikke mod det erotiske. Denne logik er, mener Jorn, baseret på en rent negativ definition af manden, idet den fremhæver, hvad han i særlig grad er i stand til at lade være med at gøre. Det kunstneriske resultat af denne ophøjelse af selvkontrollen bliver, ifølge Jorn en fornægtelse af mandens ”primære natur”. Hvis han hele tiden skal lægge bånd på sig selv og udøve selvdisciplin, bliver det umuligt for

⁴¹⁴ Benedetto Croce citeret i *Alfa og omega* p. 168.

⁴¹⁵ Croce i en artikel i *Cobra* vol 2 nr. 7.

⁴¹⁶ Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1930) og Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (Beacon Press, Boston, 1955).

ham at udtrykke sin maskulinitet, og tilbage er kun muligheden for at udtrykke sin sekundære, feminine natur. Den klassiske kunst får herved et falsk, stivnet, feminiseret eller ”homoseksuelt” udtryk. Samtidig bliver al anden kunst i denne logik afskrevet som feminint, ”ikke-eksisterende, ”u-kunst” eller ”pop”.⁴¹⁷

Omvendt sætter den spontane, ekspressive, nordiske kunst Eros øverst i det maskuline udtrykshierarki, som det, den kreative energi rettes imod. [fig.55] Den fokuserer dermed på det positive, frisættende udtryk for den primære maskulinitet: den aggressive kraft, fornyelse og vitalitet. Men samtidig er den nordiske kunstopfattelse kendetegnet ved ”ambivalensprincippet” og fastholder dobbeltheden mellem kønnene, hvorved der også plads til det feminine, postulerer Jorn:

”Da man samtidig hermed hos os er tilhængere af det organiske og det naturlige, foretrækker man det ægte kvindelige i kunsten frem for det såkaldte homoseksuelle. Denne tendens til at søge det ægte kvindelige som kunstnerisk værdimål er et forsøg på at finde sig til rette med den klassiske kunstopfattelse uden at tage konsekvensen af den”.⁴¹⁸

Med denne argumentation forsøger Jorn at beskrive det nordiske spontant-ekspressive maleri som et sundt, maskulint udtryk, der inkorporerer det feminine, ikke som homoseksualitet, men som sin konstituerende modpol. Argumentationen er ikke ulig den, Kooning leverede i forbindelse med sin *Woman*-serie.

Jorn beskriver således, hvordan det spontane, ekspressive maleri ud fra forskellige maskulinitetsopfattelser kan tilskrives både en maskulin og en feminin kønsidentitet. Der foregår en kamp mellem de forskellige kunstopfattelser om retten til at foretage denne tilskrivning, og begge sider betragter den heteroseksuelle maskulinitet som den ypperligste etikette. Jorn er helt bevidst om ironien heri og bemærker: ”den nordiske kunstopfattelse stempler den traditionelle latinske kunst som feminin og vice versa. Situationen er kun latterlig”.⁴¹⁹

I sine tekster etablerer Jorn forskellige modsætningsforhold til det spontane udtryk. Nogle gange er det moden, der sættes op som en direkte modsætning, andre gange er det klassikken og endelig sættes den modernistiske kunst op som modsætning. Hvis man tænker disse overvejelser sammen med Jorns kønstriolektik kan man udlede en triolektisk, komplementær relation mellem den spontane, eksperimenterende kunst som maskulin; den stilfokuserede klassiske som homoseksuel, og moden som feminin. [fig.56] Den modernistiske kunst optræder her som en sammensmeltning mellem mode

⁴¹⁷ Jorn, *Alfa og omega*, p. 171.

⁴¹⁸ Ibid. p. 173

⁴¹⁹ Ibid, p. 171

og klassisk kunst og som en dialektisk modsætning til den eksperimenterende, maskuline kunst Jorn identificerer sig med

Samtidig med at Jorn altså opstiller et forsvar for sin kunstform som maskulin, erkender han det latterlige i denne kamp om det maskuline prædikat. Selvom han – både malerisk og teoretisk – tager udgangspunkt i en maskulin, spontant-ekspressiv diskurs, har han således en ironisk distance ikke alene til forestillingen om det ekspressive som et ærligt, autentisk udtryk, men også til ønsket om at fremstille den som maskulin.

Denne selvironiske bevidsthed kommer til udtryk i et maleri som *Allmen* (1961) [fig.57], som er et af Jorns dryppede Luxusbilleder. *Allmen* er domineret af en stor, orange fallos-lignende form, der sammen med nogle gule, trådlignende farvespor og fækale, brune sprøjt, kommer til at virke som et parodisk, ekspressivt udslip. Som Karen Kurczynski har påpeget, kommer titlen i en engelsksproget kontekst til at fungere som en humoristisk reducering af ”alle mænd” til det mandlige kønsorgan.⁴²⁰ Samtidig associerer titlen til det danske ord ”almen”, som kan henvise til erotikken som en almen menneskelig drift. Billedet synes således bevidst at spille på den ekspressive diskurs om viril, mandlig udtrykskraft. Fremfor et ”oprigtigt”, spontant-ekspressivt udtryk, understreges en selvbevidsthed om denne maskuline diskurs og der introduceres et element af overdrivelse og karikatur. Titlen forekommer at ironisere over, at de former Jorn har set og understreget i de tilfældige dryp, netop er dette banale falliske udtryk.

Også i et maleri som *La luxure lucide de l'hyperesthésie* (Den lysende vellysts sanselighed) [fig.58] fra 1970 spiller han på forbindelsen mellem det spontane udtryk og den maskuline erotik. På baggrund af et landskabeligt sceneri med grøn bund rejser en potent form sig som en kanon i centrum af billedet. Dens kraftige røde og blå farver står op mod en lysende himmel, der er fyldt af gyldne, konfettilignende impressionistiske pletter. Som i mange værker fra denne periode er malingen fortyndet, så den bliver mindre stofflig og næsten lysende farvestærk, og udtrykket er nærmest skingert. Titlen spiller på forbindelsen mellem begær (*luxure*), sanselighed (*esthésie*) og æstetik (*esthétisme*). Ligesom *Allmen* kan dette billede både opfattes som et oprigtigt udtryk for en maskulin, ekspressiv udtrykskraft, og samtidig er der både i billedet og i titlens eksplicitering af tematikken et snært af overdrivelse og selvironisk bevidsthed.

⁴²⁰ Kurczynski op. cit., p. 581.

Jorn distancerede sig således fra den abstrakte ekspressionismes retorik om individualisme og maleriet som et direkte, uformidlet udtryk og ironiserede over den ide om maskulinisme, som han også selv delte. Når han definerede den nordiske, eksperimenterende, maskuline kunst i opposition til både den feminiserede modernisme og den homoseksuelle klassik, er det oplagt at opfatte det som en manifestation af en avantgardistisk position. Det, Jorn i løbet af 1960'erne ret konsekvent betegnede som "eksperimenterende kunst", kan således, som Kurczynski også konkluderer, forstås som hans bud på et alternativt avantgardebegreb. Hans position adskiller sig dog fra samtidige neoavantgardistiske bevægelser som fluxus og performancekunst, som han afskrev som feminiserede – muligvis fordi flere kvinder var med til at formulere disse kunstretninger.

I artiklen "Ting og sager" fra 1967 kritiserede han således den nye "selvdestruktive" æstetik, som er blevet "en rituel konvention for den kunstneriske avantgarde".⁴²¹ Som eksempler nævner han både Yoko Onos *Cut Piece* (1961), der bestod i, at hun lod publikum klippe sit tøj af i små bidder – "en ny slags strip-tease" kalder Jorn det – og Niki de Saint-Phalles værker fra de tidligere 1960'ere, hvor hun skød med riffel ind på assemblageværker så malingen flød. Udgangspunktet for Jorns kritik var et nummer af det engelske magasin *Art and Artists* fra 1966, som handlede om fænomenet autodestruktion. Jorn bemærker sarkastisk:

"Denne fantastiske kunstneriske nyudvikling opfattes som et generelt resultat af kvindens frigørelse, idet der paa forsiden er gengivet et billede af Valazquez, forestillende en Venus efter at hun i marts maaned 1914 var blevet skaaret i stykker af en suffragette, hvilket erklæres at være 'den første autodestruktive gestus i det tyvende aarhundredes kunst'. Destruktionen er meget tydelig, men det er lidt vanskeligt at finde frem til autoen".⁴²²

Jorn havde i sin praksis selv understreget det destruktive som en skabende kraft på mange forskellige niveauer – fx gennem modifikationerne og détournement-teknikken; i sine de-collager, som blev skabt ved at rive gamle plakater itu; i hovedværket *Stalingrad, le non-lieu ou le fourire du courage* (Stalingrad. Stedet som ikke er eller modets krampelatter), hvor genkendelige figurer blev overmalet i en udslettelsesproces, og endelig gennem begrebet "vandalisme", som han byggede sit skandinaviske institut op omkring. I de nye avantgarde-bevægelser mente han imidlertid, at destruktions-tendensen var blevet en tom manér, og dermed forbundet med det feminine og homoseksuelle (mode og stil) – repræsenteret dels ved Yoko Ono og Niki de Saint-Phalle og

⁴²¹ Asger Jorn, "Ting og sager." pp. 6-7.

⁴²² Ibid

dels ved Jørgen Nash og Jens Jørgen Thorsen, som han andetsteds beskrev som pædaster.⁴²³”Situationen efterlader kunstlivet i striden mellem traditionalisterne og den selvødelæggende og heltmodige avantgarde. Er min situation i denne sammenhæng umuliggjort, da ønsker jeg, at alle ved, at det udelukkende er min egen skyld”, observerer Jorn.⁴²⁴ Han anerkender således, at han med sit kunstneriske og teoretiske virke har understøttet begge sider – både traditionalisternes ophøjelse af kunstobjektet og avantgardens destruktion af det, og dermed ”skabt en del materiale, som uden at mit navn nævnes, indgår i argumentationen for denne krigserklæring mod mig selv, hvorved det af uvidende kan antages at jeg står bag opstillingen af dette alternativ, som jeg aldrig har accepteret”.⁴²⁵ Frem for at vælge imellem de to kunstopfattelser understreger han nødvendigheden af dem begge og lader forstå, at der findes en tredje, eksperimentel kunst, der prioriterer selvopretholdelse og spontan, maskulin udfoldelse, og som ”griber ind i faktiske forhold” fremfor kun at ”lade som om”. Selvom han forsøgte at argumentere sin sag er det i retrospekt tydeligt, at Jorns kunstsyn efterhånden var kommet ud af trit med den kunstneriske udvikling, som den skulle forme sig fremover – og at kønsimplikationer var en tydelig markør for dette. Et kendetegn ved neoavantgarden og den begyndende postmodernisme er således netop den stigende inkluderingen af feminisms teoretiske metoder, og her viser Jorns kunstneriske udtryk og standpunkt sig at tilhøre en anden generation.

Som fx Mira Schor og Jane Blocker har gjort opmærksom på, ændredes også kønskodningen af det spontane, ekspressive træk i maleriet. Parallelt med prioriteringen (og den maskuline kodning) af de konceptuelle kunstpraksisser og erklæringerne om maleriets død i slutningen af 1960'erne, fik de våde, fedtede, klæbrige, uordentlige og materielle aspekter af maleriet en negativ, feminin kodning.⁴²⁶ Men den postmoderne, feministiske generobring af det abstrakt-ekspressive formsprog fremhævede disse feminine aspekter som *positive*. Denne generobring beskriver Amy Sillman i sin tekst ”In defense of AbEx II” fra 2011, der som titlen indikerer er en ny version af T.J. Clarks forsvar. Sillman påpeger, hvordan den ensidige fremlægning af den abstrakte ekspressionisme som vulgær, fallocentrisk, borgerlig og nationalistisk længe gjorde det umuligt at se på

⁴²³ I bl.a. ”Pop og publicity” og ”Ridderlig humanisme”.

⁴²⁴ ”Ting og sager”, p. 7.

⁴²⁵ ”Kunst og ordrer”, up.

⁴²⁶ Jane Blocker, *What the Body Cost: Desire, History, and Performance* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004) og Mira Schor, *Wet: On painting, Feminism, and Art Culture* (Durham, Duke University Press, 1997).

de virkelig interessante omskifteligheder, ambivalenser og konflikter, som udtrykket hele tiden har rummet. Hun tydeliggør disse ambivalenser ved så at sige at skue op for Clarks beskrivelse det vulgære i den abstrakte ekspressionisme og dreje over i Susan Sontags begreb om Camp, der i højere grad konnoterer det ironiske, ambivalente, overdrevne, twistede og homoseksuelle.⁴²⁷ Hun konkluderer:

“I don’t find it odd that AbEx practices have now been vitally reinvigorated by a queered connection of the vulgar and the camp. Many artists—not least of them women and queers – are currently recomplicating the terrain of gestural, messy, physical, chromatic, embodied, handmade practices. I would argue that this is because AbEx already had something to do with the politics of the body, and that it was all the more tempting once it seemed to have been shut down by its own rhetoric, rendered mythically straight and male in quotation marks.”⁴²⁸

Det er netop en sådan understregning af de feminine og homoseksuelle i maleriet, Jorn fornemmede, var under opsejling, og gjorde hvad han kunne for at modsætte sig. De materielle, ironiske og parodiske elementer i hans maleri ville godt kunne læses ind i en sådan ny-ekspressiv retorik – en queering af hans maleri, som han ville betakke sig.

I Jorns værker og tekster fra 1960erne kan man således aflæse hans forsøg på at navigere mellem de angreb, han oplevede mod sin maskuline kunstnerposition, både fra traditionelt klassisk hold, hvor det spontane maleri blev beskrevet som feminint, og fra de neoavantgardistiske og postmoderne strømninger, som han selv havde gødet jorden for, men som nu allierede sig med feministiske tiltag. Som reaktion udviklede han en retorik omkring sit maleri, der havde ligheder med den abstrakte ekspressionismes heteroseksuelle maskulinisme, men som afviste den småborgerlige individualisme og vulgaritet, der forbandt sig med denne. Hans tydelige bevidsthed om det parodiske i den forbenede maskulinisme kommer til udtryk i billedernes humoristiske overdrivelse og selvironi, og forlener hans værker med et ambivalent og dobbelttydigt kønsudtryk.

På den ene side anerkendte han, at der er en dialektik i maleriet mellem feminine og maskuline indslag, som ikke er naturgivne, men mås forhandles. På den anden side er behovet for at formulere maleriet som heteroseksuelt og maskulint stort og udtrykkes skiftevis i en aggressiv, proklamatorisk tone og med selvironisk distance. Denne svære balance går igen i den måde, han performer sin kunstneridentitet på, som vi skal se i

⁴²⁷ “The old-style dandy hated vulgarity. The new-style dandy, the lover of Camp, appreciates vulgarity” Susan Sontag, “Notes on Camp” i *Partisan Review*, vol. 31 nr. 4, 1964, pp. 515-30.

⁴²⁸ Amy Sillman, “AbEx and Disco Balls: In Defense of Abstract Expressionism II”, *Art Forum International*, sommer 2011, p. 323.

næste afsnit, der vil analysere en række fotografier og udsagn, der har været er med til at konstruere Jorns image.

Antiheltens maskulinitet og kunstnerrolle. Fremstilling og selv fremstilling

”Når æstetikerens læser et skilt: ’Isen er usikker’, da er det for ham en opfordring ikke alene til at prøve, om skiltet taler sandhed, men til at prøve, hvordan usikker is føles. Dette er æstetikens, udviklingens og fremskridtets forudsætning: at man kommer på glatis”.⁴²⁹ Sådan beskrev Jorn i *Held og Hasard* den villighed til at sætte sig selv på spil, som han identificerede med kunstneren. Kunstnerens arbejde er ”en uafbrudt investering i det ukendte, hvori der ikke findes nogen påviselig dækning, kun risiko”.⁴³⁰

Samtidig betragtede han denne risikovillighed som karakteristisk for mandens natur, og byggede i høj grad sin egen kunstneridentitet på netop at kaste sig ud på dybt vand uden hverken institutionelle, økonomiske eller personlige sikkerhedsnet. Som Christopher Dummit har beskrevet det, er netop risikovilligheden et centralt begreb for maskuliniteten i moderniteten, hvor risikofaktorerne ændrede sig drastisk. Risiko i det moderne efterkrigsliv knyttede sig i stigende grad til abstrakte, uhåndterlige størrelser som trafik, atomindustri og teknologiske systemer, og i takt hermed blev beskæftigelsen med disse områder et konventionelt tegn på maskulinitet og risikohåndtering.⁴³¹ Samtidig opstod en fascination af en mere oprindelig, primitiv form for maskulin risikovillighed som kom til udtryk i det uansvarlige liv repræsenteret af playboys og kriminelle. Jorn forbandt også den kunstneriske risikovillighed med det amoralske:

”jeg har haft den skæbne at være blevet opdraget i et miljø hvor alt kunstnerisk repræsenterede det onde og umoralske. Vælger man da til trods herfor at blive kunstner, da må man først gøre op med sig selv, at man indstiller sig på en amoralsk og ond levevis. Når man én gang har accepteret dette og har påbegyndt sit liv som kunstner, da opdaget man, at der findes andre former for moral”.⁴³²

Identifikation af kunstneren med det amoralske, risikobetonede og maskuline prægede både Jorns offentlige identitet og hans selv fremstilling. Understregningen af maskuliniteten tjente som nævnt også at imødegå tidens latente association af kunstnerrollen med homoseksualitet – en association som Gress ikke undlod at påpege overfor Jorn. Som den amerikanske sexolog Alfred C. Kinsley formulerede det i sin i perioden meget om-

⁴²⁹ Jorn, *Held og hasard*. p. 51.

⁴³⁰ Ibid, p. 138.

⁴³¹ Dummit op. cit. p. 184.

⁴³² Jorn, ”Skyld og tilgivelse”, up..

talte *Sexual Behavior of the Human Male* (1948): "It is commonly believed that the homosexual male is artistically sensitive".⁴³³ Margaret Mead påpegede året efter, at det moderne samfunds tilbud til mænd beklageligvis indeholdt "no education in understanding and enjoying the arts, and conventional aesthetic expressions were closed to him, and regarded as womanish".⁴³⁴ Generationen af mandlige efterkrigskunstnere var således i en situation, hvor deres maskulinitet og seksuelle orientering konstant blev betvivlet, hvilket, som Marcia Brennan har påpeget i sin analyse af *Modernism's Masculine Subjects*, medvirkende til nødvendigheden for mange kunstnere af at skabe en tydeligt maskulin kunstneridentitet i medierne – også selvom der samtidig kunne være andre og langt mere komplekse kønsimplikationer i deres værker.

Som Elsa Gress gjorde opmærksom på, var den måde, Jorn fremstod i offentligheden og medierne, en delvis selvskabt, delvis påført rolle. Jorn bekræftede i sin offentlige fremtoning, hvad enten han ville det eller ej, forestillingen om den maskuline kunstner fuld af vitalitet, kamplyst og virketrang. Gress opfattede denne kunstnerrolle som udtryk for den maskuline kulturs sidste krampetrækninger og henviste bl.a. til Jackson Pollock, Dylan Thomas, James Dean og Charlie Parker som eksempler på den mandlige kunstners selvdestruktive udlevelse af sin egen myte.⁴³⁵ Selvom Jorn overfor Gress forsvarede Pollock, gav han dog andet steds udtryk for, at de amerikanske actionmalere, som hævdedes at udtrykke en "indre nødvendighed", i virkeligheden blot afspejlede en ydre nødvendighed, idet de kritikløst accepterede de sociale forhold: "This attitude is denial of art because art ought to contest these social factors. Jackson Pollock in doing so destroyed himself as an artist and as a man".⁴³⁶ Den manglende oppositionelle modstand mod styrets kommercielle og politiske udnyttelse af kunsten var således både ukunstnerisk og umandig. Selv arbejdede Jorn bevidst på ikke at lade sig udnytte af medierne, dels ved selv at tage ordet og dels ved at forsøge at håndtere pressen. Han var fra starten klar over vigtigheden af at stille op som kunster og medvirkede aktivt til at skabe opmærksomhed omkring sin person,⁴³⁷ men han insisterede på sin frihed til at sige til og fra. I 1967-68 – hvor hans berømmelse gjorde det svært at få fred – erklærede

⁴³³ Kinsey et.al., *Sexual Behavior in the Human Male*. p. 637. Her citeret fra Brennan, op. cit. p. 80.

⁴³⁴ Margaret Mead, *Male and female: The classic studies of the sexes* (1949). Her citeret fra Brennan, op. cit. p. 81.

⁴³⁵ Gress, *Det uopdagede køn*, p. 24.

⁴³⁶ Jorn, "Farfa and Sam Francis. Italian futurism and American Action Painting". Upubliceret manuskript 1956-58, Museum Jorns arkiv.

⁴³⁷ Han kontaktede således tilsyneladende selv pressen, når han fx kom hjem fra udlandsrejser.

han således at han nu var blevet ”ligeså god som Picasso til det med journalister”. Han havde nemlig, da en journalist fra *Le Monde* ringede på og spurgte om Asger Jorn var hjemme, svaret ”Nej” og smækket døren i.⁴³⁸

Ligesom han fra starten af sin karriere sørgede for at få publiceret interviews og artikler i aviser og blade, indså han hurtigt vigtigheden af fotografisk dokumentation af især sine værker, men også sig selv som kunstner. Allerede i 1930erne fik Jorn taget en række professionelle portrætfotos, hvor han står med lang frakke, hænderne i lommen, cigaret i mundvigen og selvbevidstheden lysende ud af blik og holdning. [fig.59] Samme selvsikkerhed præger det måske oftest reproducerede billede af Jorn på en BSA-motorcykel på vej til Paris i 1936. [fig.60] Som det ultimative symbol på maskulinitet sidder han i læderjakke med den stærke maskine mellem benene og sin kvinde bagpå og kigger direkte ind i kameraet, i fuld tiltro til at en stor fremtid venter forude. Kirsten er ikke i fokus, kigger ned og er ved at spænde sin hjelm. Hvor ikonisk dette fotografi af den maskuline kunstner er blevet på den danske kunsts scene, kan som kunsthistoriker Birgitte Anderberg har påpeget, bl.a. ses af en lille keramiskulptur af Lene Adler Petersens fra 1981 forestillende en mand på motorcykel [fig.61].⁴³⁹ Værkets titel er *Jorn eller Bjørn på motorcykel til Paris*, og henviser således til den patriarkalske genealogi, hvorved mandlige kunstnere indskrives i en kunstnerisk arvefølge efter deres faderfigurer. Bjørn Nørgaard er (Adler Petersens mand) var medlem af Ex-skolen, som i 1960erne kan siges at have overtaget den danske avantgardescene efter Cobra-generationen, og som i øvrigt ekscellerede en lignende blanding af ekstreme individuelle, maskuline kunstner-egoer og en samtidig bestræbelse på at afmontere disse til fordel for en kollaborativ gruppeidentitet.

Samme fornemmelse for kunstnersubjektets autoritet formidles i det senere billede af Jorn på scooter under arbejdet med det store relief til Åhus Statsgymnasium i 1959 [fig.62]: Mand og maskine er i færd med at sætte sine spor i leret og arbejde sig ind i det feminiserede materiale. Sådanne fotografier har gennem både populære medier og kunsthistoriske publikationer været med til at forme hans offentlige kunstneridentitet. Jorn fik et nært forhold til flere fotografer (bl.a. Johannes Jensen, Poul Pedersen, og Gérard Francheschi), som han hyrede til forskellige opgaver, og som kom til at spille en

⁴³⁸ Jr.f. samtale med Jorns datter, Susanne Jorn.

⁴³⁹ Birgitte Andersberg, ”Jorn, feminismen og kunsten i 60erne og 70erne” dobbeltforedrag af Anderberg og undertegnede i Folkeuniversitetets foredragsrække ”Kunsthistorie. Asger Jorn 100 år” på SMK 12.6.2014.

stor rolle for receptionen af ham, ligesom vennen, journalist og kunstsribent Gunner Jespersens interviews og fotos gjorde.

I 1944 bragte *Billedbladet*, tilsyneladende på Jorns initiativ, en reportage om hans udsmykning af Elna Fonnesbech-Sandbergs sommerhus – eller det ”abstrakte pandekagehus” som det blev kaldt i artiklen – med en række fotos af de to.⁴⁴⁰ [fig.63] På forsidebilledet står Jorn i kedeldragt med cigaret, mureske og charmesmil lænet op af den mur, han har udsmykket, mens Elna Fonnesbech-Sandberg inde fra huset kigger ud på ham ud gennem den åbne halvdør med hånden under kinden og et beundrende blik. På andre billeder ses Jorn i gang med arbejdet (igen udendørs) med billedtekster som: ”Vi ser maleren fordybet i kompositoriske tanker”.⁴⁴¹ Elna Fonnesbech-Sandberg er derimod afbilledet indendørs enten ”ved sin husmoderlige gerning i det abstrakte køkken”,⁴⁴² eller iført leopardsko i stuen, mens Jorn underholder på violin. Billedserien er tydeligt iscenesat så den inkarnerer periodens billede af den unge, aktive, skabende, mandlige kunstner og en støttende, passiv kvinde (der samtidig bekræfter hans heteroseksualitet) – og Jorn performer beredvilligt denne rolle. De domestiske omgivelser opfyldte læsernes sociale behov for ”normale”, genkendelige rammer, hvori man mere trygt kunne identificere sig med den uregerlige og følsomme kunstneriske maskulinitet – og dermed nemmere acceptere hans for mange mennesker alt for moderne kunst.

I tiden har billedserien formodentlig på de fleste læsere primært fungeret som et opmuntrende budskab om, at der på trods af krig og besættelse blev skabt livsglad og legende kunst (de øvrige artikler i bladet var ligeledes positive, tryghedsskabende nyheder bla. fra Rigshopitalets fødeafdeling om ”Det største i enhver kvindes liv”, som kunne berolige med, at ”i de allersidste år er børnebegrænsningens dekadente og for folkets fremtid ødelæggende ’mode’ forladt. Kvinder vil igen have børn”).⁴⁴³

Billederne opruller en model for kunstnerfotografier, som også kendes fra samtidige fotos i medierne, hvor fx Jackson Pollock og Willem de Kooning portrætteres som store enere ikke gennem billeder af isolerede individer, men netop sammen med deres hustruer Lee Krasner og Elaine de Kooning [fig.64a-b]. Som kunsthistorikeren Michal Leja har påpeget, udfyldte disse billeder en vigtig kulturel funktion ved at associere

⁴⁴⁰ Olaf Kjelstrup (foto), ”Abstrakt forsøgsgaard”, *Billedbladet* nr. 41, 7. årgang, 10. okt 1944.

⁴⁴¹ Ibid.

⁴⁴² Ibid. p.19. Elna Fonnesbech Sandberg har efterfølgende udtalt at, hun mente, at Jorn udsmykkede køkkenet, fordi han elskede at stå der at lave mad – men i *Billedbladet* var det altså hende, der blev forbundet med køkken. (se Gunnar Jespersen, ”Lyst minde fra en mørk tid” i *Jorn* (Galerie Birch, 1968).

⁴⁴³ *Billedbladet* op. cit.

værkerne til deres hvide mandlige, heteroseksuelle producenter, og dermed forankre deres abstrakte, nonfigurative malerier i en konkret kropslig figur.⁴⁴⁴ Kvinderne optræder i disse billeder oftere som støttende hustruer end som de kunstnere, de også var. Elna Fonnesbech-Sandberg begyndte også selv at male, og i 1946 solgte hun sin samling for at blive kunstner. Når det ikke var hans kone, men en elskerinde, kollega og mæcen, Jorn lod sig fotografere med, kommer de uskyldige, romantiske billeder til i endnu højere grad at dække over en i virkeligheden langt mere – økonomisk, socialt, erotisk – kompleks relation mellem de to (det var under dette ophold, at didaskaerne blev til). Der var for begge også et strategisk element i bekendtskabet, som for Fonnesbech-Sandberg handlede om at få inspiration, kulturel kapital, tilknytning til en kunstnergruppe og mulighed gode indkøb til samlingen, og som for Jorn handlede om at få en mæcen, og placere sine egne og venners værker i hendes samling. Han beskrev både Elna Fonnesbech-Sandberg og tidens anden væsentlige, kvindelige samler Elise Johansen som ”skøre overklassekællinger [...] som dog var til gavn i en snæver vending”.⁴⁴⁵

Billederne af Jorn har en vigtig funktion i opbygningen af hans kunstneridentitet. Som Amelia Jones påpeger i ”Displaying the phallus: male artists perform their masculinities” konstrueres den modernistiske kunstner gennem rituelle gentagelser af elementer som fx fotografier af skabende kunstnere og deres kvindelige beundrere, der forbinde den maskuline figur med autoritet og genialitet.⁴⁴⁶ Kunstnerfiguren kommer til at inkarnere det sammenhængende, bemestrende subjekt, og den kunstneriske autoritet bliver derved udtryk for den symbolske magt (besiddelse af fallos). Selv når kunstneren bryder med det etablerede mandeideal sker det, som Peter Cornell har beskrevet det i ”Rollhäfte. Konstnärrollen i fokus”, på fastlagte vilkår.⁴⁴⁷ Rollekonventionerne fungerer som puslespilsbrikker i et magtspil, der længe blev spillet på en enkønnet scene – problemet opstod først – som vi også har set i Jorns værker – da denne forestilling blev overspillet og ikke længere kunne fremstilles som naturaliseret. I 1940erne og 50erne var det imidlertid endnu en publikumssucces, og Jorn var en af spillerne, som fortolkede og inkarnerede kunstnerrollen på forskellig vis.

⁴⁴⁴ Michael Leja, op.cit.

⁴⁴⁵ Mette Kornbæk, ”Asger Jorn som akademi-elev 1939-40” *Jorn som vi husker ham*, p. 54.

⁴⁴⁶ Jones, ”Displaying the phallus”

⁴⁴⁷ Peter Cornell, ”Rollhäfte. Konstnärrollen i fokus” i Cecilia Widenheim og Eva Rudberg (red.), *Utopi & Verklighet. Svensk modernism 1900-1960* (Moderna Museet Stockholm, 2000), pp. 26-41.

I 1953 tog Johannes Jensen en række billeder af Jorn, der transporterer keramik, som han havde fremstillet på Silkeborg pottemagerværks, gennem byens gader i en barnevogn. [fig.65] På nogle af billederne står en flok mænd (flere af dem keramikere) og kigger nysgerrigt og beundrende ned på værkerne i barnevognen, som Jorn står med som en stolt, nybagt far. Jorn giver den her som den følsomme kunstner, for hvem kunsten er som hans børn; han inkarnerer så at sige denne kunstnerrolle som det typiske alternativ til det borgerlige maskulinitetsideal. I det hele taget brugte han ofte anledningen, når nogen tog billeder, til at performe rollen som kreativ og legende kunstner; eksempelvis kunne han finde på at dele instrumenter ud også til folk, der ikke kunne spille på dem, for på den måde at iscenesætte en kreativ, festlig situation.⁴⁴⁸ Andre gange spillede han overfor potentielle velgørere bevidst på forestillingen om den uregerlige kunstner som får ideer under en duktur, mens der i virkeligheden var tale om ædruelig, strategisk kalkulation.⁴⁴⁹ Samtidig med at han var meget kritisk overfor myten om den enkeltstående geniale kunstnerhelt, performede han den således til tider bevidst og udnyttede den til sine egne formål.

Det er et eksempel på, hvordan Jorn både mestrer og udnytter det, den amerikanske kunstkritiker Tom Wolfe i bogen *The Painted Word* (1975) spydigt, morsomt og præcist har beskrevet som den moderne "Boho dance", som han især så omkring den abstrakte ekspressionisme. Boheme-dansens første del består i kunstnerens opvisning af antiborgerlige gestusser og afvisning af alle kommercielle og sociale hensyn i sin praksis. Den anden del er fuldbyrdelsen, hvor den borgerlige kulturelite anerkender og hæd-der kunstneren, som efter diskret tøven overgiver sig og accepterer opmærksomheden. Kunstnere, der nægter at danse for ikke at gå på kompromis med sine principper, risikerer at blive skrevet uf af kunsthistorien (som eksempelvis George Braque, der længe blev overset som kubismens grundlægger, mens Picasso dansede sig ind i historien). At lykkes med dansen uden at sælge ud kræver et særligt dobbeltspil, anfører Wolfe: "Truly successful double-tracking requires the artist to be a sincere and committed performer in *both roles*"⁴⁵⁰ – dvs. både som den rebelske boheme og som den succesfulde kunstner. Han bruger Pollock som det klassiske eksempel på en kunstner, der bliver

⁴⁴⁸ Jr.f. samtale med Jorns søn, Troels Jorn.

⁴⁴⁹ Ifølge Troels Andersen tlbrogte han en aften sammen med en ædru Jorn, der planlagde at motivere en velstående mand for at finansiere et projekt, hvorefter Jorn næste dag skrev til manden, at han i fuldskab dagen før fik ideen til et projekt, som de begge kunne have interesse i. (jr.f samtale med undertegnede)

⁴⁵⁰ Tom Wolfe, *The Painted Word* (Farrar, Strauss and Giroux, 1975), p. 28.

fanget mellem dansen og fuldbyrdelsen og ikke kan bryde ud af dens ritual og føre dobbeltspil – kunstneren, der var så utilpas med sin berømmelse, at han drak sig fuld og pissede i mæcenen Peggy Guggenheims kamin i foragt for de mondæne gæster. Wolfe understreger i øvrigt, at boho-dansen foregår mellem kunstneren og kultureliten – den brede offentlighed er slet ikke inviteret og får bare besked om udfaldet efterfølgende.

Som man kunne se bl.a. i *Billedbladet* var Jorn i 1940'erne i stand til at spille dobbeltspillet som bohème-kunstneren, der har fået succes hos borgerskabet. Men han advarede om, at "[e]n 'folkelig' kunst, der på grund af kunstnerens artistiske ophøjethed skaber et svælg imellem den beundrende hob og den feterede helt, der velvilligt stiller sig selv og sine evner til skue for massen, kan ikke kaldes folkelig".⁴⁵¹ Samtidig med at han mestrede dansens dobbeltspil, forsøgte han at bevare kontakten til det folkelige ved at bygge sin kunst på den folkekunstneriske tradition og forsøge at undgå positionen som kunstnerhelt. I løbet af 1950'erne og 60'erne, hvor han havde opnået berømmelse og det var blevet tydeligt, hvordan dansen fungerede, afviste han i stadig stigende grad at gå ind på dens præmisser. Han undgik at deltage i ferniseringer af sine egne udstillinger, og i øvrigt havde han, for ikke at give for meget magt til én kunsthandler, hele tiden flere i spil (og dem var han skiftevis virkelig grov og meget hengiven overfor.⁴⁵²) Han afslog prisbelønninger som Guggenheimprisen med et "Go to hell with your money, bastard", men som Gress påpegede, fik han netop gennem afslaget maksimal publicity.

Da hans internationale gennembrud for alvor gav ham økonomisk succes midt i 1950'erne, samtidig med at han var medlem af SI, blev denne boho-dans for alvor problematisk. Hans samarbejde med galleristen Otto van de Loo blev for lukrativt, og han valgte derfor at træde ud af SI for ikke at kompromittere bevægelsens kritik af kunstens kommercialisering. Han fortsatte imidlertid en tid i gruppen under synonymet George Keller og kanaliserede pengene tilbage i dens undergravende aktiviteter, film og tidskrifter. Man kan se det som Jorns forsøg på at tage føringen i dansen og ændre dens regler – eller føre borgerskabet bagud af dansen.

I Wolfes satiriske beskrivelse er dansen en del af "the art mating ritual", og kunstneren danser her kvindens parti og lader sig føre og forføre:

"The artist was like the female in the act, stamping her feet, yelling defiance one moment, feigning indifference the next, resisting the advances of her pursuer with absolute contempt ... more thrashing about ... more rake-a-cheek fury

⁴⁵¹ Jorn, *Magi og skønne kunster*, pp. 109–110.

⁴⁵² Fx er der i korrespondancen med Børge Birch mange eksempler på, at Jorn dels skriver meget kærligt til Birch og kalder ham for sin "Skattemand", og dels skælder ham huden fuld. (Galerie Birchs arkiv).

...more yelling and carrying on ... until finally with one last mighty and marvelously ambiguous shriek — pain! ecstasy! —she submits ... Paff paff paff paff paff...How you do it, my boy! ... and the house lights rise and Everyone, *tout le monde*, applauds.”⁴⁵³

Det var netop ved at lade sig fange i denne feminine position som den attråede, der til sidst skulle overgive sig, at Pollock efter Jorns mening ”destroyed himself as an artist and as a man”. Denne karakteristik bakkes op af Greenbergs kommentarer om, at Pollock i ædru tilstand ”had a deep conviction that he was a sissy”,⁴⁵⁴ og derfor spillede endnu mere barsk og maskulin, når han var fuld. Boho-dansen er således et kønnet magtspil, hvor kunstneren måtte bevise, at han ikke var en tøsedreng ved hjælp af maskuline attituder og image.

Jorn beskrev selv i 1965 kunstneren som en, der på amoralsk vis må byde sig til: ”En kunstner der får penge for at sælge sig selv, hører til samme kategori af prostituerede som elskovskvinderne. At denne prostitution simpelt hen er en livsbetingelse for kunstneren, betyder ikke, at han ønsker den officielt professionaliseret, så han er tvunget til at være til fals for enhver”.⁴⁵⁵ Kunstnerens plads må – ligesom den prostitueredes – forblive uden for det moralske og lovbundne, i det æstetiske, mente Jorn. Kunstneren må med andre ord træde ud af Boho-dansens professionaliserede prostitution, vælge sine egne partnere og regler og dermed indtage en maskulin position. I stedet for den prostituerede bliver kunstnerens identifikationsfigur den småkriminelle antihelt. Denne bevægelse kan eksempelvis ses af den satiriske overskrift på et upubliceret responsum på Gress’ bog *Det uopdagede køn*, som Jorn gav overskriften ”En gribende beretning om, hvordan man kultiverer menneskekærlighed eller homophilie. Af humanisten Elsa Gress præsenteret af den uciviliserede, fascistiske bølge og umenneskelige forbryder Asger Jorn”.⁴⁵⁶ Jorn påtager sig her den kriminelles rolle i oprør mod Gress’ generelle definition af kunstnere som eksponenter for en kønsneutral menneskelighed, som Jorn ikke vil indskrives i. Han understreger desuden i *Værdi og økonomi*, at når en kunstner opnår folks interesse, må magteliten enten ”få ham i sin tjeneste som en charmerende repræsentant eller få ham stemplet som en forbryder. Den sidste løsning synes i dag at

⁴⁵³ Wolfe op. cit, p. 18.

⁴⁵⁴ Greenbergs erindringer om Pollock citeret i Brennan op. cit., p. 81.

⁴⁵⁵ Jorn, ”Lovens grænser”, upubliceret manuskript, 1965, Museum Jorns arkiv, u.p.

⁴⁵⁶ Jorn, ”En gribende beretning ...”, upubliceret manuskript, 1964, Museum Jorns arkiv, u.p.

være til mindst skade for den kunstneriske udvikling”⁴⁵⁷ I teksten ”Guy Debord et le problem du maudit” (Guy Debord og den forbandedes problem) beskriver Jorn sin situationist-kollega som mønstereksemplet på den lovløse avantgarde-kunstner, som forsøger at ændre spillets (og dansens) regler, ved at bruge den uregerlige passion til at omvælte den gamle verden og investere den med kreativ frihed. Jorn observerer fx, hvordan Debords film *Hurlements en faveur de Sade* (1952) – hvis billedside består af en hvid skærm, når der er voice-over, og en sort skærm, når der i lange perioder er stilhed – skærer al den æstetiske behagelighed bort. Formålet er at afsløre kunstens og billedernes magt, der normalt skjules bag den borgerlige kunsts æstetik, men som både den kommercielle og den politiske propaganda forstår at udnytte. Debords film virker ifølge Jorn som ”en åndelig lussing” og en ”taktløs opdragelse” af beskuerne, som de vil fordømme, men som vil ”være godt for dem”.⁴⁵⁸ Jorn beskriver således Debord ikke alene som en lovløs revolutionær, men også som en streng patriark, der er nødt til at disciplinere og chokere sit publikum.⁴⁵⁹ Umiddelbart ligner Debords historie den romantiske fortælling om den geniale kunstner, der fordømmes, mens efterlignerne anerkendes (Jorn nævner John Cage, Alain Resnais, Yves Klein og amerikansk pop-art som inspireret af Debord). Men som Jorn forklarer:

”There is no such thing as a naturally ’unrecognized genius’, or an unacknowledged innovator. There are only those who refuse to be known through false appearances — in blatant contradiction to who they really are. Those who do not wish to be manipulated in order to appear in public in a totally unrecognizable form and likewise alienated, reduced to the status of instruments hostile to their own cause, or impotent, in the great human comedy”.⁴⁶⁰

Med andre ord er Debord i Jorns øjne en kunstner, der ikke accepterer boho-dansens spil og dermed undgår den kunstneriske impotens og udnyttelse, som kan følge med anerkendelsen fra det etablerede systems side. ”Perhaps he has more or less chosen the difficulties of this life by doing everything necessary to continually smash any possibility of celebrity; perhaps in order to remain free in the games currently possible”, ræsonnerede Jorn.⁴⁶¹ I modstand mod Boho-dansen opfandt han et andet, kunstnerisk spil med andre regler, hvor han detourerede de eksisterende systemers billeder imod det selv.

⁴⁵⁷ Asger Jorn, *Værdi og Økonomi*, Meddelelse nr. 2 fra Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme (Borgens forlag, 1962), p. 124.

⁴⁵⁸ Asger Jorn, ”Guy Debord et Le Problem Du Maudit”, i *Guy Debord: Contre le Cinéma*, Bibliothèque Alexandrie, (Århus, SISV, 1964). Her citeret fra ”Guy Debord and the Problem of the Accursed” <http://www.notbored.org/cursed.html> (sidst besøgt 2.7.2014) overs. Roxanne Lapidus

⁴⁵⁹ En pointe der også fremhæves i Baum, ”Toughs of the Tender Left”.

⁴⁶⁰ Jorn, ”Guy Debord et le problem du maudit”.

⁴⁶¹ Ibid.

Helt konkret opfandt Debord spillet "Game of War" som et værktøj til at forstå individets potentiale ved at omvende samfundets normer. Avantgarde-kunstnerens paradoks er dog, bemærker Jorn, at eftersom det er ham, der har omdefineret reglerne, udelukker han sig selv fra at deltage i spillet, for når han har defineret spillet og kender alle dets begrænsninger, ville han altid være vinderen. Spillet måtte realiseres af andre, og i mellemtiden sørgede Debord for at sløre sin offentlige persona bag fiktive selvframstillinger, der associerede ham til den frie, autonome outcast.

Situationisterne iscenesatte som nævnt sig selv gennem maskuline alter-egoer, og Jorn blev også selv i "Collage en l'honneur d'Asger Jorn" (1962) [fig.66] fremstillet af Debord i bedste militante avantgardestil som en general i krigsspillet, der leder en hær af kampklædte soldater. Men disse framstillinger var også dybt ironiske, som det især kan ses af en anden collage [fig.67], hvor Jorn har fået en krone på hovedet, som han er ved at tabe, mens han sidder som en anden tøffelheld i en strikket buksedragt og spiser dessert. Overdrivelsen, humoren og ironien i sådanne billeder punkterer de oppustede egoer og er tydeligvis både en selvironisk framstilling af Debord selv som en "kingmaker" (én der har magt til at udpege konger, men har valgt én i sparkedragt), og en stikpille til Jorn om det problematiske i den status og succes han havde på kunstmarkedet (da Jorn trak sig fra SI var det fordi, både han selv og Debord fandt det problematisk, at han blev betragtet som "the glorious master"⁴⁶²). På denne tid havde Jorn også et meget nært venskab med den italienske rigmand og kunstsamler Marinotti, hvor han ifølge de Jong morede sig med at føre sig frem som en Maestro i det italienske high society; det var "meget snobbet og Asger nød det enormt".⁴⁶³ Boho-dansen var således ikke helt opgivet.

Jorns selvframstilling i disse år var ligesom Debords framstilling af ham humoristisk, men mindre tilbagetrukket end Debords egen position. Dels fordi han fik stor medieopmærksomhed som maler, og dels fordi han brugte denne succes til at forsøge at få en bredere offentlighed i tale gennem artikler og debatindlæg. Hans ironiske afstand til den ophøjede kunstnerrolle ses måske tydeligst i det billede, han brugte på forsiden af *Værdi og økonomi*, hvor han poserer som Karl Marx (samme billede som Debord brugte i sine collager). [fig.68] Her har han ladet alle hovedhår gro, arrangeret en sideskilning og purret fuldskægget op på bedste, buskede Marx-maner. Bogens titel og forfatter står

⁴⁶² Debord i brev til J. V. Martin 5. April 1962. <http://www.notbored.org/debord-5April1962.html> (sidst besøgt 2.9.2014).

⁴⁶³ De Jong, "Paradokser var en vigtig del af hans liv", p. 118.

naturligvis printet med revolutionært rødt. Forsidens humoristiske inkarnation af Marx' skikkelse er en visuel pendant til den fordrejning af Marx begreber, som Jorn foretager i bogen. Det er således på en gang et seriøst og humoristisk forsøg på at erobre pladsen fra den filosofiske faderfigur og indsætte sig selv som kunstneriske tænker (og ikke som feteret maler).

Også på de små fotografier fra Dyrehavsbakken i 1964 ironiserer Jorn over sin position og fremtræden som kunstner. På det ene poserer han, som omtalt i indledningen, som den lille havfrue ved at stikke hovedet ind igennem et panelmaleri og iscenesætter dermed på ironisk vis sig selv som et populært nationalsymbol med bryster, hale, pibe og skæg. [fig.1] I den populærkulturelle udgave af avantgardens kollager fremstår han som et tvekønnet menneskedyr, i stil med hans egne disfigurationer, og hermed destabiliseres både hans maskuline kunstneriske autoritet og nationalsymbolets. Billedet blev ikke udstillet som kunstnerisk selvportræt, men fungerede snarere som en intern *prank*. Ikke desto mindre illustrerer det (ikke mindst i en nutidig sammenhæng) både Jorns inspiration i og identifikation med de folkelige billedformer og refleksionerne over kunstnerrollens implikationer af køn, folkelighed og heltefigur.

På et andet fotografi poserer Jacqueline de Jong og Jorns amerikanske kunsthandler John Streep som et japansk brudepar. [fig.69] Jorn selv svæver på en sky i skikkelse af en Buddha, der tilsyneladende velsigner dette ægteskab mellem den politiske avantgardekunstner de Jong og det kapitalistiske, amerikanske kunstmarked; boho-dansens art mating-ritual har tilsyneladende på spøgefuldst vis resulteret i et formaliseret ægteskab. Eller måske har Jorn som en potlatch overdraget sin elskerinde til kunsthandleren i det sociale spil mellem mænd om anerkendelse og prestige. Af billedmæssige hensyn er det nødvendigt, at det ikke er Jorn, der indtager pladsen som brudgom, for han er nødt til at placere sig i kanten af billedet for at kunne stikke armen om på forsiden af panelet, hvor den i bogstaveligste forstand kommer "ind fra højre" og holder fast om hans skæg. Denne gestus er naturligvis en billedlig spøg – et fremmedelement der på surrealistisk collage-maner bryder illusionen – men samtidig har skægget, og det faste greb om det, en specifik maskulin ikonografi, som Jorn undersøgte flere gange gennem sin praksis.

På en lille opsats fra slutningen af 1940'erne med overskriften "Menneskedyr eller overmenneske – og dog" indsatte Jorn to tyske propagandabilleder af dels en russisk krigsfange med skæg og viltet hår, og dels en "velbarberet tysk soldat" og spurgte:

”Hvem er smukkeste?”.⁴⁶⁴ [fig.70] Han konkluderede, at tyskerens glatte, udtryksløse stenansigt er borgerskabets ideal og ”enhver gentlemans drøm”, mens den skæggede russers ansigt er præget og formet af det liv, han har levet, og som borgerskabet foragter. Han repræsenterer det revolutionære, ukorrumpere menneskedyr i opposition til nazismens overmenneske, der søger at overvinde den dyriske side i sig selv. Jorn understregede således både her og andre steder skæggets konnotationer til maskulinitet, bolsjevisme, revolution og det ufordærvede, driftsbaserede liv. I artikler som ”Frø med skægget” (1949), ”Le Frey (Frö). De la fête populaire au mythe universel” (1950) [fig.71] og ”Forlorent skæg i Ribe Domkirke” (*Indfald og udfald*, 1972) diskuterede Jorn bl.a. vikingefigurer af guden Frey, der holder fast om sit skæg – som ofte vokser sammen med en erigeret fallos. Han sammenholder sådanne figurer med illustrationer på middelalderlige relieffer, der holder fast i eget eller andres skæg, med ægyptiske figurer med skægproteser og med indiske skulpturer af mænd, der bliver taget ved skæggen. ”Hvad er der løs med alt det skæg og skægholderi?”, spørger han, og svarer selv at skægget må betragtes som et tegn på værdighed og fertilitet.⁴⁶⁵ I ”Le Frey” diskuterer han et samtidigt fotografi af en tysk mand i folkedragt, der som en del af en folkelig festleg rituelt lader sig trække (og muligvis klippe) i skægget af en kvinde. Jorn ser denne gestus som et oprør mod patriarkatet, og som udtryk for en levende, subversiv udlægning af motiver, der har rod i folkekulturen:

”Vi ved ikke om denne rite er resterne af en historiske begivenhed (der forekommer matriarkalsk) eller om den ganske enkelt i symbolsk form, midt i den lystige fest udtrykker et ønske, om at kunne modstå den patriarkalske sociale organisering. Det er ikke udelukket at denne Mère Terrible sandsynligvis i de germanske og skandinaviske lande udøvede dominans, som er blevet bevaret i kunsten og festivalerne”.⁴⁶⁶

Erobringen af skægget er altså erobringen af fallos. Fortolkningen af skæggholdermotivet forbliver dog ambivalent, understreger han i artiklen ”Forlorent skæg”. Her sammenholder han skæggholdermotiver fra hele verden og konkluderer, at der må eksistere forskellige ”lokale litterære tolkninger af [dette] allerede eksisterende billedtema”.⁴⁶⁷ På baggrund af Jorns skægstudier, kan man se fotografiet fra Dyrehavsbakken som en kommentar til ægteskabet mellem kunstmarked og avantgarde, og den maskuline kunst-

⁴⁶⁴ Udateret manus, Troels Jorns arkiv. Optrykt i artiklen ”Menneskeboliger eller tankekonstruktioner i jernbeton” i *Arkitekten* ugehæfte årg. 49 nr. 16/17, København 1947, p. 63.

⁴⁶⁵ Asger Jorn, ”Forlorent skæg i Ribe Domkirke” i *Indfald og udfald. Om billedtematiske sammenhæng mellem nordisk oldtids og middelalderkunst* (Borgen, 1972), 19.

⁴⁶⁶ Jorn, ”Le Frey de la fête populaire au mythe universel” *Cobra* vol 2 nr 7, 1950, p. 15.

⁴⁶⁷ Ibid. p. 24 (min oversættelse).

ner, der ligesom sine nordiske forfædre ”finder fornyet vitalitet ved at gribe sig om skægget”.⁴⁶⁸

Sammenfattende kan man sige, at fotografierne af Jorn tegner billedet af en kunstners gradvise bevidstgørelse om kunstnerrollens konventioner og spilleregler, og hans efterfølgende forsøg på at spille på dem, fordreje og undslippe dem – en bevægelse, der også afspejler neoavantgardens oplevelse af rekuperering og institutionalisering af den tidlige avantgarde. Mens han i starten accepterede boho-dansens regler, blev den i takt med hans succes mere og mere problematisk og passiviserende, på en måde han betragtede som impotent og feminin. Gennem identifikationen med den maskuline, avantgardistiske lovbyrder og den risikovillige æstetiker på opdagelsesrejse i det ukendte, forsøgte han derfor at tage føringen i dansen og definere sine egne regler. Selvom han på mange måder inkarnerede rollen som revolutionært maskulint kunstnersubjekt, var han bevidst om, at denne figur ligesom den romantiske kunstnerhelt var karikeret i sin maskulinitet, og han performede den især i 1960'erne med en vis ironisk distance. Men trods hans forsøg på at balancere sin identitet som succesfuld, ekspressiv maler og som kapitalisme-kritisk avantgarde-kunstner, og hans insisteren på at disse to ikke udgjorde en modsætning, lykkedes det ham ikke at slippe ud af helterollen. Især efter hans økonomiske succes og udmeldingen af SI blev den et bittersødt vilkår, der, som man kan se i debatten med Gress, frustrerede ham og klemte ham på mandigheden. Samtidig begyndte han 1960'erne at beskrive den kunstneriske elite (pr. definition omtalt som bestående af mandlige kunstnere) som offer for udnyttelse fra konsumkulturen og et underholdningshungerende folk.⁴⁶⁹ De mandlige kunstnere blev således i en feminiseret kultur stempet som umoralske og problematiske, fordi de yder for meget på familiens bekostning og ikke kunne indpasses i det normale værdisætning- og ligestillingssystem.⁴⁷⁰ Offerrollen bliver således efterhånden endnu et aspekt af kunstneridentiteten, som han undertiden tager på sig og ironiserer over.

⁴⁶⁸ Jorn, ”Forlorent skæg”, p. 24.

⁴⁶⁹ Jorn, *Værdi og økonomi*, pp. 91-100.

⁴⁷⁰ Jorn, ”Kvinden som nydelsesmiddel eller som en nydende” ca. 1962 upubliceret manuskript, Museum Jorns arkiv.

Jorns skiftende forsøg på at destabilisere den geniale eners bemestrende, maskuline position omfattede inddragelse af tilfældighedsteknikker, dyreblivelse, materiale-virkninger og populærkultur, der alle oftest knyttes til det feminine, men det var vigtigt for ham at kønne disse træk maskulint. Netop fordi det materielle, kropslige, spontane havde en feminin forbindelse, var det vigtigt for både ham og den abstrakte ekspressionisme at understrege de maskuline træk i deres maleri. For Jorn indebar dette bl.a. en bevidst brug af det spontane udtryk og en alliance med folketraditionen frem for magthaverne, hvilket han ikke mente, den abstrakt ekspressionisme var mand for at etablere.

At maleridiskursernes kønnethed gennem tiden har skiftet i takt med hvilke egenskaber, der prioriteres (disciplin og struktur, spontanitet og materialitet eller cool kritisk konceptualitet), således at den foretrukne indstilling fik en maskulint prædikat, var Jorn på det rene med – selvom det gjorde det vanskeligt for ham at bekende sig til både spontant maleri og situationistisk kritik og bevare maskuliniteten i begge lejre. Det, der for alvor udfordrede ham, var den begyndende postmoderne tendens til på baggrund af feminismen at give de værdier, han selv prioriterede, et *positivt* feminint stempel. I sammenstødet hermed, træder rammerne og begrænsningerne for hans kunstsyn i relief og kan dermed, som jeg har forsøgt at vise, kaste forståelse tilbage på værket. Det bliver tydeligt, at etableringen af en oppositionel og kompleks maskulin kunst, der kunne samle det kritisk avantgardistiske og det ekspressivt modernistiske i sig, var en væsentlig tematik i hans virke, som giver sig udtryk på mange fronter i både hans teori og praksis.

En af de maleriske og teoretiske tematikker, der for Jorn var central i hans bestræbelse på at forene forskellige kunstsyn og fagligheder, var det materielle. Slaget om kønsmæssige såvel som politiske, filosofiske og videnskabelige betydninger udtrykkes i høj grad gennem holdningen til og håndteringen af materien. Derfor var det et af de mest presserende spørgsmål for kunsten at forholde sig til, og det næste kapitel skal forsøge at afklare Jorns bestræbelse på kunstnerisk og teoretisk at udrede virkningerne af tidens nye materieopfattelse.

5. Materie og Populærkultur

”Vi står overfor konsekvenserne af en ny og dybere forståelse af materiens sande natur, opnået gennem videnskabelige, filosofiske, atomare og universelle undersøgelser. Vor verdensopfattelse er nået frem til en opfattelse i fire dimensioner, og konsekvenserne heraf begynder at tegne sig i fremtiden”⁴⁷¹, skrev Jorn i *Pour la Forme* i 1959. Betydningen af den nye materieforståelse i et fremtidigt samfund blev afprøvet og undersøgt både i populærkulturelle medier som science fiction og i kunsten, hvis opgave ifølge Jorn var at varetage det subjektive, menneskelige synspunkt i den nye verdensforståelse. Jorns kunstneriske og teoretiske udforskning af den nye opfattelse af materien og hans brug af populærkulturen i denne sammenhæng er temaet for dette kapitel.

Materie og populærkultur var forhold, der hver især spillede en vigtig rolle efterkrigstidens kultur, og i Jorns praksis kom de til at virke sammen på kryds og tværs. Forbindelsen mellem disse to ikke umiddelbart sammenhængende begreber kan illustreres med det, Jorn kaldte ”det levende ornament” – en ornamentik der både fandtes i den naturlige materie og i folkelige og populære udtryk. Derfor vil jeg indlede med at diskutere hans artikel ”Hvad er et ornament?” fra 1948, som er et af de første eksempler hos Jorn på denne tankegang, der forsøger at kombinere naturvidenskabelige, arkitektoniske og politiske opfattelser af det materielle med den folkelige kunst. Lige under artiklens overskrift har Jorn indsat en diagramtegning af radiumatomets 88 elektroner, som kredser om kernen i baner, der danner et smukt symmetrisk mønster. [fig.72] Billedteksten lyder:

”Et ornament? Nej, en aftegning af radium-atomets bevægelsesbaner. I materiens alermindste grundelementer eksisterer ornamentet som en objektiv realitet og danner grundlaget for menneskets subjektive glæde ved ornamentikken, der ikke er andet end stoffets grammatik, materiens geometri”.⁴⁷²

Denne ”materiens geometri” er omdrejningspunktet for artiklens grundlæggende bestræbelse på at formulere en materialistisk kunstindstilling – hvilket i Jorns tilfælde vil sige en kunstindstilling, der i marxistisk ånd tager udgangspunkt i menneskets materielle forhold i socioøkonomisk forstand, men også i den fysiske, kropslige materie. En indstilling, der opfatter mennesket som en stoflig materie, hvis substans hænger sammen med resten af verden. Jorn forklarer, at forudsætningen for en materialistisk kunst er

⁴⁷¹ Jorn, *Om Formen*, p. 16.

⁴⁷² Asger Jorn, ”Hvad er et ornament?” i *Dansk Kunsthåndværk* 1948 nr. 21, årg. 8 p. 121.

”menneskets identifikation med stoffet, menneskets pagt med stoffet og livet. Materialisten betragter ikke mennesket som noget, der ’objektivt’ vurderer stoffet, men som en del af stoffet, som en del af naturen, som et stykke natur, selv i sin mest vanrøgtede og civiliserede form”.⁴⁷³

Derfor er stoffets forvandling, og de mønstre og ornamenter, bevægelserne danner, ifølge Jorn intimt forbundet med det menneskelige, kunstneriske udtryk. Han illustrerer dette ved at sammenstille forskellige billedeksempler på ”naturlige ornamenter” (vandets bølger, ørkensandets formationer, pendulets svingninger, kødets mønster i form af et tværsnit af en muskel og ”blodets ornamentik” i diagrammer over blodkredsløb [fig.72b]) med illustrationer af menneskeskabte ornamenter (fx vikingslyng, totempæle, minareter, automattegninger og ornamenteret kunsthåndværk og indiske, indianske og australske sandmalerier). Han understreger, at en sådan ornamentik, der er i overensstemmelse med ”stoffets grammatik”, særligt forekommer i den ”primitive” og folkelige kunst.

Inspirationen til en materiel kunstindstilling og betoningen af folkekunst og kunsthåndværk i både tekst og billede, har Jorn givetvis hentet i Broby-Johansens *Hverdagskunst – Verdenskunst*. Heri var det erklærede formål – i overensstemmelse med Brobys kommunistiske udgangspunkt – at undersøge stiludviklingen som ”tidens og folkets håndskrift (...) ikke et kedeligt skema over mønstre og ornamenter, men læren om menneskesindets synlige udtryk i det mindste og det største”.⁴⁷⁴ Jorns bidrag var at forankre denne levende ornamentik i den fysiske materie som han opfattede som uadskillelig fra menneskesindet.

I artiklen forsvarer Jorn bl.a. det levende ornamentals udfoldelse inden for arkitekturen, over for hvad han opfattede som en menneskefjern og død funktionalisme. Hans argumentation kan ses som et modsvar til den østrigske arkitekt Adolf Loos’ tekst ”Ornament og forbrydelse” fra 1908. I denne for funktionalismen så indflydelsesrige tekst fordømte Loos – i en udsmykningsforelsket tid – på det kraftigste ornamentering i moderne arkitektur af både æstetiske, moralske og økonomisk rationelle grunde. Moderne, civiliserede mennesker bør afvise de overflødige og banale ornamenter, mente Loos. Dog må det tolereres, når skomageren præger mønstre i læderet og slovenske bondekoner broderer perler på deres tørklæder, eftersom det er disse ”jævne” menneskers eneste måde at udtrykke deres glæde ved håndværket på. Loos sammenligner ornamentet med

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Rudolf Broby-Johansen, *Hverdagskunst – Verdenskunst*, (Nordisk Forlag, København 1942), forord, u.p. Jorn anmeldte bogen i ”Stilarter” *Helhesten* 2 årg hefte 4, 1943, p. 94.

tatoveringer og graffiti, som han fordømmer som primitive, barnlige og kriminelle: "Der moderne Mensch, der sich tätowiert, ist ein Verbrecher oder ein Degenerierter", skriver Loos, og det samme gjaldt "der Mensch unserer Zeit, der aus innerem Drange die Wände mit erotischen Symbolen beschmiert".⁴⁷⁵ Det er præcis denne "primitive", "irrationelle" trang til at udsmykke dagligdagens genstande, kroppen, væggene og de arkitektoniske omgivelser, Jorn betragtede som en værdifuld levende ornamentik, i en tid hvor funktionalismen var ved at realisere Loos' drøm om en ren, ornamentfri modernistisk arkitektur. Både i "Hvad er et ornament" og i artikler som "Menneskeboliger eller tankekonstruktioner i jernbeton", "Poesiens väg" og "Intime banaliteter"⁴⁷⁶ fremhæver Jorn netop tatoveringer, graffiti, sand-ornamentik, kridttegninger til at hoppe i paradisis, stuk og andre populære folkelige udtryk forbundet til hverdagslivet, fordi de korresponderer med "materiens geometri" [fig.73a-b]. Således er begreberne om det folkelige og populærkulturelle direkte sammenhængende med forestillingen om materien og dens iboende formdannelse i Jorns tænkning – og det er ikke mindst det civilisationsomstyrtende potentiale i begge begreber, der interesserer ham.

Jorns materialistiske tænkning tog udgangspunkt i marxismens dialektiske materialisme, men involverede så mange andre aspekter, at den fik karakter af en holistisk enhedstænkning. Den holistiske bestræbelse kommer bl.a. til udtryk i Jorns ønske om at forbinde menneskets fantasi med materiens mindste såvel som største sammenhænge:

"Alt, hvad der lever, bevæger sig, og alt, hvad der bevæger sig former sine arabesker i tid og rum. Disse arabesker lever og hviler i sig selv, og griber samtidig ind i andre arabesker, der igen er dele af endnu større bevægelser, der igen indgaar i alt det vi kalder stoffet eller materien, og hvorom vi kun ved, at det er et utal af bevægelser af arabesker lige fra atomets og molekylernes sindrige systemer til klodernes bevægelser i rummet omkring solsystemernes usynlige kærner".⁴⁷⁷

Jorns forståelse af materien har et dobbelt perspektiv, der peger både ud i rummet og ind i materiens inderste kerne, og hans interesse rettede sig derfor mod atom- og rumalderens grundlæggende nye videnskabelige forståelse af, hvad materien er og kan. Men det, der optog ham mest, var den nye videns implikationer for den menneskelige kultur og

⁴⁷⁵ Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen" (1908) https://www.architekturtheorie.tu-berlin.de/fileadmin/fg274/1_-_Adolf_Loos__Ornament_und_Verbrechen__1908_-_Auszug.pdf (sidst besøgt 4.7.2014). Tak til kurator Hilde de Bruijn (Cobramuseet i Amstelveen) for henvisningen til Loos.

⁴⁷⁶ Jorn, "Menneskeboliger eller tankekonstruktioner i jernbeton" i *Arkitekten ugehæfte* årg. 49 nr. 16/17 (København 1947) pp. 61-68; Jorn, "Intime banaliteter" i *Helhesten Tidsskrift for Kunst* årg. 1, nr. 2 (København, 1941.), pp. 33-38; Jorn, "Poesiens väg" i *Bygmästeren* 30, nr. 4, 1 1951, pp.54-62.

⁴⁷⁷ Jorn, "Hvad er et ornament?", p. 126.

fantasi: de filosofiske overvejelser over relationen mellem materie og bevidsthed, de samfundsmæssige konsekvenser af atomkraft og rumfart og ikke mindst de æstetiske reaktioner på disse forhold både i populærkulturen og i avantgardekunsten.

Dette kapital skal først gennemgå de indsatser, der allerede har været gjort i forhold til emnerne materie og populærkultur inden for Jorns-forskningen, og i direkte forlængelse heraf i ”Populærkulturens materiale” diskutere Jorns og Lawrence Alloways fælles interesse for populærkultur og særligt science fiction, og de forskellige ønsker om en ny æstetik, de formulerer på den baggrund. Herefter diskuterer jeg Jorns bud på atom- og rumalderens kunst, med start i de fjerneste galakser i afsnittet om ”Interplanetare drømme”, hvor Jorns konkrete brug af science fiction-motiver behandles nærmere. Dernæst zoomer jeg ind på Jorns undersøgelse af den ”Maleriske materialitet i atomalderen” som omhandler Jorns serier af *Letsindige billeder* og *Luxusmalerier* og disses relation til tachismen. Herefter breddes perspektivet ud i en filosofisk og social koldkrigs-sammenhæng i afsnittet ”Materiens filosofiske og politiske tænkning”. Endelig vil jeg i ”Materiens videnskab” perspektivere til nutidige materieteorier, der ligesom Jorns tager udgangspunkt i Niels Bohrs teorier, men som også inddrager kønsteoretiske perspektiver. Hermed ønsker jeg at tydeliggøre den lighed, Jorns tænkning kan have med postmoderne og nutidige teorier, men også forskellene, der især viser sig i relationen til køn.

Materie og populærkultur i Jorns-forskningen.

Begrebet ”materie” har primært været diskuteret i forhold til Jorns praksis i den avantgarde-orienterede og den teoretiske del af receptionen og fortrinsvis i form af en diskussion af hans forståelse af den dialektiske materialisme. Graham Birtwistle har beskrevet Jorns teoretiske bestræbelser på at modificere denne materialisme i 1940erne, og Peter Shield har foretaget en grundig gennemgang af, hvordan Jorns i 1960erne brugte Bohrs komplementærteori til at udvide dialektikken til en triolektik.⁴⁷⁸ João Leão, som er uddannet fysiker, men har et stor viden og forståelse for Jorns kunstneriske, anti-videnskabelige metode, er i øjeblikket gang med at uddybe de videnskabelige dimensioner af Jorns interaktion med atomfysikken.⁴⁷⁹ Inden for situationismeforskningen har især Mikkel Bolt Rasmussen, Jakob Jakobsen og Fabian Tompsett analyseret Jorns kri-

⁴⁷⁸ Birtwistle, *Living art*; Shield *Comparative vandalism*.

⁴⁷⁹ João Leão, ”The Quantum Aperiophysion: On Asger Jorns détournement of Bohr’s Complementarity“, upubliceret manuskript, marts 2012.

tik af den dialektiske materialisme – især formuleret i *Værdi og økonomi* – i et politisk og avantgardeteoretisk perspektiv.⁴⁸⁰ I alle disse tilfælde bliver det materielle imidlertid diskuteret med enten et teoretisk-filosofisk eller et konceptuelt politisk fokus, og sammenkædes ikke med analyser af Jorns eksperimenter med den konkrete kunstneriske materie, malingen, leret, tryksværten eller billedvævningernes uldtråd. Dette har Karen Karen Kurczynski imidlertid gjort i sin beskrivelse dels af Cobra-maleriet som et materialistisk baseret mytemaleri, og dels af tendensen i hans senere, ekspressionistisk og tachistisk inspirerede maleri til at lade materien opsluge gestikken. Hun undersøger dog ikke forbindelsen mellem maleriets materialitet og hans teoretiske overvejelser over materien.⁴⁸¹

Jorns interesse i det filosofiske perspektiv på materien er blevet berørt af både bl.a. Anne Wheeler Williamson og Ellen Margrethe Soelberg, som har begge har skrevet generelt om Cobra-bevægelsens inspiration fra Gaston Bachelard.⁴⁸² De uddyber dog ikke, hvordan denne inspiration materialiseres i Jorns maleri, hvordan den udvikler sig efter Cobra-perioden, eller hvordan den forbinder sig til hans tanker om Bohrs kvanteteori.

I den mere formalistisk, modernistisk indstillede Jorn-reception har fx Troels Andersen, Guy Atkins, Sven Nommensen og Per Hovdenakk beskrevet den formelle udvikling af Jorns maleri mod en større og større frihed i omgangen med den maleriske materie, men selvom de har påpeget materielle virkninger i hans maleri – især Nommensen er meget grundig i sine beskrivelser af disse⁴⁸³ – har denne del af receptionen beskæftiget sig mere med de figurative og formelle elementer end med den rolle, materialiteten spiller i hans maleri, og hvilke betydninger den kan siges at have. Jeg har selv tidligere nærstuderet de materielle aspekter i Jorns maleri ud fra en semiotisk optik. Jeg undersøgte således anvendeligheden af Mieke Bals og Norman Brysons billedsemiotiske ideer om et sub-semiotisk niveau i billedets materie, hvor penselstrøg, linjer, maleklatter og pixels, der endnu ikke har antaget en egentlig tegnkarakter, alligevel er med

⁴⁸⁰ Bolt Rasmussen og Jakobsen (red.), op. cit.

⁴⁸¹ Kurczynski, op. cit. i afsnittet ”Materializing Myth”.

⁴⁸² Anne Wheeler Williamson, ”Cobra 1948-1951”, ph.d.-afhandling, University of California Berkely 1982; Ellen Margrethe Soelberg, ”Gaston Bachelard og hans indflydelse på Cobrabevægelsen” i *CRAS. Tidsskrift for kunst og kultur* (XLV, 1986), , pp. 32-37.

⁴⁸³ Nommensen op. cit.

til at skabe betydning.⁴⁸⁴ Med inspiration i James Elkins' næsten alkymistiske opmærksomhed på maleriets materie, undersøgte jeg, hvordan sådanne materielle mærker – billedernes materielle mindsteenheder – både rummer kim til mening og en iboende modstand mod mening. Jorns bevidste dobbeltfokus på både kunstens figurative, diskursive og sociale niveauer og på de selvmodsigende materielle processer, mener jeg, hænger sammen med hans interesse for atomvidenskabens revolutionering af materieopfattelsen. Det er denne sammenhæng, jeg gerne vil undersøge her.

De forskellige indfaldsvinkler, der tidligere mere eller mindre direkte har berørt det ”det materielle”, ”materialismen” eller ”materien” i forskellige sammenhænge, mener jeg således kan tænkes sammen til en formulering af Jorns bud på en kunstnerisk materieforståelse. En bred materieforståelse som han udviklede i relation til både ”videnskabelige, filosofiske, atomare og universelle undersøgelser”, og som tog form i en udveksling med folkekunstens ornamenter og populærkulturens science fiction motiver.

Her læner jeg mig op af den amerikanske kunsthistoriker Stephen Petersen, der i sin bog om atom- og rumalderens æstetik bl.a. har undersøgt netop inspirationen fra science fiction hos nogle af de kunstnere – herunder en kort passage om Jorn – der i 1950'erne drog de æstetiske konsekvenser af atomvidenskaben i deres kunst.⁴⁸⁵ Ligesom Petersen beskriver en forbindelse mellem Jorns kunst og science fiction, beskrev især Lawrence Alloway i Jorns samtid, hvordan han og andre kunstnere begyndte at inddrage populær- og folkekulturelle elementer i kunsten på en ny måde.

Selvom der er bred enighed i Jorn-litteraturen om, at fremhæve en tekst som ”Intime banaliteter” med dens hyldest til banal glarmesterkunst, glansbilleder og andre folkelige hverdagsbilleder, har diskussionen af Jorns komplekse forhold til folkekunst og populærkultur været meget spredt. Mens den danske formalistisk-biografiske Jorn-reception primært har fokuseret på hans visuelle interesse i den ældre nordiske folkekunst, og særligt hvordan dens motivtraditioner har inspireret hans maleri, har avantgardediskursen primært koncentreret sig om hans nedbrydning af barrieren mellem finkultur og lavkultur, samt hans kritiske détournement af reklamer og andre af massekulturens populære visuelle udtryk. Igangværende forskning af ph.d.-stipendiater Niels Henriksen, Teresa Østergaard Petersen og Kristina Rapacki efterforsker imidlertid på for-

⁴⁸⁴ Helle Brøns, ”Ord og Billede. En kunsthistorisk, teoretisk og analytisk undersøgelse af ord/billede-relationer med fokus på værker af Asger Jorn og Sophie Calle”, mag.art. speciale og medaljeafhandling, Aarhus Universitet, 2006.

⁴⁸⁵ Stephen Petersen, *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde (Refiguring Modernism)*, (Penn State Press, 2009).

skellig vis, hvordan hans potentielt konservative arkæologiske interesse i folkekunsten og hans revolutionære strategier smelter sammen i Jorns Skandinaviske Institut for Sammenlignende Vandalisme.⁴⁸⁶ Ligeledes har Klaus Müller-Wille beskrevet, hvordan Jorn dels griber tilbage til anti-modernistiske forestillinger om en autentisk og naturlig folkekunst og dels udvikler en ny subversiv kunstnerisk fortolkning af folkekunsten.⁴⁸⁷

Jeg har valgt at bruge begrebet ”populærkultur” som samlebetegnelse for Jorns interesse i de folkelige udtryk til alle tider, fordi det hverken har de negative associationer til en bagudrettet, konserverende indstilling som begrebet ”folkekunst” kan have, eller som begrebet ”massekultur” har til kapitalisme og forbrugersamfund. Jorn selv knyttede også begreberne sammen. Min intention i dette kapitel er ikke at give en udtømmende analyse af Jorns komplekse brug af populærkultur, men at diskutere de aspekter af den, der har relevans for hans reaktion på atom- og rumtidens materieopfattelse.

Populærkulturens materiale. Jorn og Alloway

En af de kritikere, der analyserede populærkulturelle billeder i en gryende post-moderne kultur – og som en af de første tog science fiction-genren alvorlig som et seriøst emne for æstetiske studier – var Lawrence Alloway. Jorn og Alloway mødtes i 1957 gennem den britiske situationist Ralph Rumney, som var en del af begges imponerende store netværk, mens Alloway var assisterende direktør på Institute of Contemporary Arts (ICA) in London. Han besøgte Jorn i Albisola og rejste også til Danmark og skrev om både den danske spontant-abstrakte kunst og Cobra. Han og Jorn havde planlagt, at Alloway skulle skrive en bog om Jorn, men det blev det kun en række artikler ligesom han viste Jorns værker i solo- og gruppeudstillinger først på ICA og senere som kurator på Guggenheim Museum i New York, hvor han i 1964 indstillede Jorn til Guggenheim Award.⁴⁸⁸ En sammenligning mellem Jorns og Alloways syn på relationen mellem po-

⁴⁸⁶ Niels Henriksen, ”Vandalismens tilbagevenden: Asger Jorns arkæologi” i *Asger Jorn – Rastløs Rebel* (SMK, 2014), pp. 226-237. Kristina Rapacki, ”Negotiating the volk: avant-garde readings of Nordic folk art in Helhesten (1941-44)”, konferencepaper ved ”The Avant-Gardes in the Nordic Countries 1925-50: History, Culture, and Aesthetics”, Københavns Universitet 5 oktober 2013. Teresa Østergaard Petersen arbejder på et projekt ved Aarhus Universitet der problematiserer Jorns tolkning af bronzealderkunst fra et arkæologisk synspunkt.

⁴⁸⁷ Klaus Müller-Wille, ”Edda und Avantgarde. Asger Jorns vegleichnichender Vandalismus” i *Eddische Götter und Helden. Milieus und Medien ihrer Rezeption* (Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011) pp. 59-96.

⁴⁸⁸ Alloway arrangerede to udstillinger af Jorns værker på ICA i 1957 og 1958 og skrev bl.a. *Asger Jorn*, katalog (ICA, London 1958), ”Background to action, 5 Cobra notes” in *Art News and Reviews* (London IX, 25, 4. Jan 1958), p. 2; *Asger Jorn. Luxury Paintings* (London: Arthur Tooth & Sons Ltd. 1961); ”London Letter. Matta and Jorn” i *Art International, Lugano*, (5-6 June- August

pulærkultur, popkunst og ekspressivt maleri skal i det fælgende tydeliggøre, de forskellige politiske, kulturelle og kunstneriske positioner, disse relationer implicerede.

I 1956 skrev Alloway artiklen "Technology and sex in science fiction a note on Cover Art", hvor han undersøger science fiction som en markør for sociale betydninger, såsom folks villighed til at acceptere forandringer. Alloway konkluderer, at

"Science fiction, then, helps to give currency to new ideas by finding traditional contexts for them to belong in or by translating new concepts into memorable images. This is worth doing and, on the whole, the fine artists have given us no recent aid in this kind of visualizing. And of course, the extravagant sexy covers also have a social function, that of entertaining our erotic appetites".⁴⁸⁹

Som al populærkultur opfanger science fiction hurtigt nye tendenser, og gennem den hyper-aktuelle genre kan man dels holde sig opdateret på både samfundsmæssige, teknologiske og æstetiske ideer, og dels undersøge, hvad disse fiktive fremtider afslører om nutidens drømme, visioner og frygt. Desuden virkede science fiction-æstetikken tilbage på virkeligheden, fx inden for computerteknologien, og Alloway argumenterer for, at kunsten bør forholde sig til hele dette æstetiske felt. Han kaldte en sådan udvidelse for en "aesthetic of plenty" – en term der har flere ting til fælles med Jorns inklusion af både oldtidskunst, science fiction, tegneserie og graffiti i sin æstetik. Jorn var således et eksempel på, som Alloway formulerede det, at: "Once artists began to think, in relation to their own productivity, with easy references to science fiction, once a BEM [Bug-eyed monster] can be discussed inside art, the limits of taste can be said to be expanding."⁴⁹⁰ Udstillingen *This is Tomorrow*, som Alloway sammen med den britiske Independent Group var involveret i at arrangere også i 1956, var med sin inkludering af udklippede Marilyn Monroe billboards, en jukebox og en reklame for science fiction-filmen *Forbidden planet* (1956) et forsøg på at virkeliggøre denne "aesthetic of plenty", og udstillingen er siden gået over i kunsthistorien som en af de første præsentationer af popkunsten.⁴⁹¹

1961), katalogtekst i *Guggenheim Award 1964* (NY Solomon R. Guggenheim Museum); "Danish Art and Primitivism"; *Jorn*, Lefebvre Gallery (New York. 21.2-18.3 1967).

⁴⁸⁹ Alloway, "Technology and sex in science fiction a note on Cover Art" (1956) Her citeret fra genoptryk i Richard Kalina. *Imagining the present. Context, content, and the role of the critic. Essays by Lawrence Alloway* (Routledge 2006) p. 46.

⁴⁹⁰ Alloway, "Anthropology and art criticism" (1971), Kalina op. cit. p. 173.

⁴⁹¹ Alloway redigerede og skrev introduktionen i udstillingskataloget *This is Tomorrow* (Whitechapel Art Gallery, 1956).

I sine tekster om Jorns maleri fremhævede Alloway dels dets balancering mellem tegn og malerisk materie og dels dets levende interaktion med både en kunstnerisk tradition og den kontemporære kultur. Eksempelvis fremhævede han, at selvom Jorn forbandt fx serien *Af den stumme myte* [fig.74] med den nordiske tradition for at skabe forklaringsmyter til allerede eksisterende billeder, så repræsenterede de ikke en eskapistisk, tilbageskuende holdning til traditionen. Tværtimod var det mytologiske, primitivistiske element i hans værker “a sign of the inter-communication of societies and styles, of the modern artist’s access to art, defined not only in terms of a as restrictive fine art of high formality, but also in anthropological terms as a revealing of human activity”.⁴⁹² De repræsenterede således for Alloway en nærmest eklektisk *aesthetics of plenty*, hvor kunstneren med et antropologisk blik undersøgte forbindelserne mellem sin egen og andre kulturer – parallelt til hvad Jorn gjorde i bøger som *Guldhorn og lykkehjul* og SISV-projekterne. Selvom Alloway har ret i, at Jorn oftest genbrugte det mytologiske materiale subversivt i en ny kritisk, samtidig kunstkontekst, er der dog også, som både Graham Birtwistle og Klaus Müller-Wille har påpeget, eksempler på, at han især i tiden lige efter krigen forfaldt til en håbefuld, romantisk forestilling om en autentisk og naturlig folkekunstnerisk tradition i et urkommunistisk civilisation.⁴⁹³ Alloway fokuserede imidlertid på de aktualiserende sider hos Jorn.

På trods af deres fælles interesse i populærkulturen, var Jorns og Alloways opfattelse af, hvordan og til hvilket formål kunsten skulle bruge den, dog forskellig. Dette afspejler dels en generationel forskel (Alloway var 12 år yngre), dels deres forskellige syn på kunstens politiske rolle og i tilknytning hertil deres forskellige indstilling til USA. Mens Jorn var decideret anti-amerikansk, omfavnede Alloway også inden han flyttede dertil i 1961 den amerikanske kunst og kultur og introducerede den på den britiske kunstscene under den kolde krig, uden dog tilsyneladende at forholde sig til de eventuelle politiske implikationer heraf. ICAs udstillinger af amerikansk kunst modtog angiveligt finansiell støtte fra de amerikanske myndigheder, men Alloway har tilsyneladende ikke været bevidst om deres målrettede brug af kultureksporten som et ideologisk våben.⁴⁹⁴ Hans tekster synes dog til tider præget af den amerikanske koldkrigs-retorik

⁴⁹² Alloway, “Danish Art and Primitivism”, p. 52.

⁴⁹³ Birtwistle, *Living art*, pp. 146-183; Klaus Müller-Wille, “Edda und Avantgarde”, pp. 59-96.

⁴⁹⁴ For analyser af ICA og the Independent Groups komplicerede situation i koldkrigssklimaet, se Anne Massey, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, (Manchester Uni-

om de demokratiserende kræfter i den frie, kapitalistiske kultur. Hans erklærede ønske var således at befri kunsten fra "the iron curtain of traditional aesthetics which separated absolutely art from non art"⁴⁹⁵ og i denne bestræbelse hyldede han både den amerikanske abstrakte ekspressionisme og popkunst og begges europæiske pendanter. Hal Foster har i "Against pluralism" påpeget, at Alloways *aesthetics of plenty* potentielt indebærer en apolitisk og ahistorisk relativisme – en postmoderne eklekticisme.⁴⁹⁶

Jorn var derimod stærkt optaget af de politiske implikationer af hvordan kunsten brugte populærkulturen i henholdsvis USA og Norden. I foredraget "Handlingens kunst" skriver han således:

"Da jeg sidst i halvtredserne saa de første billeder af Jackson Pollock, var noget af det, der slog mig stærkest, hans overensstemmelse med stilfølelsen hos den billedkunstner, som i vort århundrede maa anses som den største folkekunstner, og situationistiske opfinder Walt Disney [...] Den folkelige reproduktionskunst har amerikanerne i de sidste aartier udviklet til en verdensomspændende mythologiserende og fiktiv rigdom af opfindsomhed, som bogstavelig talt ethvert moderne menneske i sin barndom og ungdom er blevet præget af [...] Denne kolossale amerikanske verdensfornyelse af folkekunsten, som også omfatter filmen har de heldigvis selv indtil dato ikke forstaaet betydningen af, saa den derfor har kunnet udvikle sig som en anonym del af de frie kunster. Når jeg fremhæver Walt Disney i denne forbindelse, da er det fordi han er den mand, der har hævet denne kunst op i den mest ædle form og givet den sin stil, paa et tidspunkt da den havde tendens til at blive ren og skær bussines. Han har forstået at faa investeret udbyttet af denne brede folkelige interesse f.eks. i kostbare film om vilde dyrs liv".⁴⁹⁷

Ligesom Jorn så en forbindelse mellem sit eget maleri og Storm P's tegneserier, påpeger han altså her en forbindelse mellem den eksperimenterende billedskabelse hos Disney og hos Pollock. Men i modsætning til den abstrakte ekspressionisme var Disney i Jorns øjne endnu ikke på dette tidspunkt blevet udnyttet kulturelt og økonomisk, eftersom denne populærkultur endnu var under kulturelitens radar (et forhold der snart skulle ændre sig radikalt). I Jorns øjne drejede det hele sig om at bevare kontrollen over den kunstneriske udvikling på folkets hænder fremfor magtelitens:

"Det eneste magteliten som helhed har gjort for kunsten, og det fra tidernes morgen, er at bruge kunsten som en prangende reklame for sig selv og sin egen magt [...] I dag har den amerikanske magtelite kastet sit øje paa kunsten, baade pop-kunsten og den experimentelle, og har brug for, at denne fungerer til magtelitens ære, og for at skaffe

versity Press, 1996), pp. 62-70 og Eric M. Stryker, "Parallel Systems: Lawrence Alloway and Eduardo Paolozzi", 1. okt 2011. (<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers>) (sidst besøgt 8.7.2014)

⁴⁹⁵ Alloway, "Personal Statement" i *ARK* 19, Spring 1957, p. 28

⁴⁹⁶ Hal Foster, "Against Pluralism" i *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle, Bay Press, 1985), pp. 13-32.

⁴⁹⁷ Jorn "Om handlingens kunst.", pp. 10-12. Jorn referer til at Disney i 1950erne producerede naturfilmen "Den Levende Ørken" i 1953, og undervisningsfilmene *Man in Space* og *Man and the Moon* i 1955 og *Mars and Beyond* i 1957.

penge i den samme gruppes kasse. I denne sag driver Amerika i samme retning som Rusland (og muligvis Frankrig)”.⁴⁹⁸

Både den abstrakte ekspressionisme og popkunsten – som han i øvrigt mener har et fælles udgangspunkt i en folkelig, menneskelig udtrykslyst – er således blevet udnyttet af nationale og koldkrig-politiske interesser, påpeger Jorn (en kritik, der først slog igennem i kunsthistorien flere år senere⁴⁹⁹). Omvendt mener han, at den nordiske kunst har bevaret sin politiske frihed netop ved at fastholde forbindelsen til de populærkulturelle kunstformer: ”Hverken Helhestens, Cobras eller situationismens udvikling kan forstås undtagen som en fornægtelse af, at der kan være nogen som helst afgrund mellem denne [populære] kunst og så den mest eksklusive form for kunstnerisk nyudvikling”⁵⁰⁰. Forskellen på den amerikanske (Greenbergske) adskillelse mellem avantgarde og kitsch og den skandinaviske opfattelse er, påpeger Jorn, at der i sidstnævnte ”kun er en kvalitetsforskel, og ikke en artsforskel mellem vor elitekunst og vores popkunst.” For at udrede disse forskelle opfordrede han Alloway til at ”komme med en redegørelse” for popkunstens udvikling. Han ønskede især en forklaring på den uhensigtsmæssige, patriotiske drejning, han mente begrebet havde taget med en af de første Pop-udstillinger i USA *My country 'tis of thee* (1962), hvor temaet netop var nationalt.⁵⁰¹

Den popkunst, Jorn bl.a. over for Gress påstod at identificere sig med, er således en anden end den Alloway hylder; det er hverken den, vi er kommet til at kende som en stilart i amerikanske kunst eller den britiske version som Independent Group udviklede, men en mere grundlæggende forbundethed med populære og folkelige tendenser i alle former for billedskabelse. Mens Alloways *aesthetics of plenty* kan ses som afsæt for en apolitisk, postmoderne relativisme, er Jorns brug af populærkulturelle elementer altså i høj grad politisk, ideologisk motiveret. Dels refererer motiverne ind i en koldkrigsdiskurs om rumkapløb og atomtrussel og bruges til at formulere hans kritik af atomalderens fremmedgørelse, og dels bruger han relationen mellem kunst og populærkulturen til at præcisere sin skandinaviske, kunstneriske position som kulturelt sammenhængen-

⁴⁹⁸ Ibid. p. 12-13.

⁴⁹⁹ CIA's målrettede brug af den abstrakte ekspressionisme under den kolde krig blev blotlagt i 1970'erne og 1980'erne. Max Kozloffs *American Painting During the Cold War* (1973); Eva Cockrofts *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War* (1974); og Serge Guilbauds *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983).

⁵⁰⁰ Jorn ”Om handlingens kunst”, p. 10.

⁵⁰¹ *My Country, 'Tis of Thee*, Dwan Gallery, Los Angeles 1962. Titlen er en amerikansk patriotisk sang og mange værker henviste til USA: Jasper Johns: *Flag on Orange Field* (1957), Ed Kienholz: *Untitled American President* (1962), Marisol: *The Kennedys* (1962), Tom Wesselman: *Great American Nude* (1961), Andy Warhol: *Marilyn Monroe* (1962) og Robert Indiana: *The American Reaping Company* (1961).

de med, men politisk forskellig fra den amerikanske. Sammenligningen med Alloway understreger således, hvordan Jorns brug af populærkultur er parallel med og korresponderer med udviklingen af en postmoderne æstetik, men forfægter en avantgardistisk, politisk og social kunstopfattelse.

Interplanetare materialer og drømme. Science fiction og populærkultur

Interessen for atom- og rumforskningens blev tydelig i Jorns kunst fra midten af 1950'erne, særligt efter at han kom i kontakt med den italienske kunstner Enrico Baj, der sammen med Sergio Dangelo grundlagde den italienske kunstnergruppe Arte Nucleare i 1951. I deres brevvekslinger diskuterede Jorn og Baj bl.a. atom- og rumvidenskabens betydning for kunsten, og som Stephen Petersen har påpeget, var et væsentligt spørgsmål i disse diskussioner, hvad menneskets rolle skulle være i atomalderens verdensbillede og billedskabelse. For Jorn var det væsentligt at imødegå den desintegration af menneskeligheden, som han mente, atomalderen indebar. Selvom han aldrig blev et officielt medlem af Arte Nucleare, fik han stor indflydelse på bevægelsens dagsordener – særligt efter at han på Bajs opfordring flyttede til Albisola i Italien. Her mødte han udover arte nucleare-folkene bl.a. Lucio Fontana, som med sin Spazialismo-bevægelse undersøgte både det konkrete rum omkring maleriet og forestillingerne om det uendelige, ydre rum. Han perforerede fx sine lærreder, så der opstod kratere, der alluderede til månelandskaber og satellitbilleder af planeternes fremmedartede overflader. [fig.75] I Albisola fik Jorn også kontakt med kunstnerne Piero Simondo og Giuseppe Pinot-Gallizio, med hvem han etablerede det Eksperimenterende Laboratorium i Alba, hvor forskellige kunstneriske materialer blev udforsket på næsten alkymistisk vis (se afsnittet ”Malerisk materialitet i Atomalderen”). Sammen med bl.a. Pinot-Gallizio, Simondo og på sidelinjen Baj stiftede Jorn i 1953 Mouvement Internationale pour un Bauhaus Imaginiste, som med sine kongresser og workshops kom til at fungere som den primære ramme for et samarbejde mellem disse grupperinger (og som senere gled ind i Situationistisk Internationale).⁵⁰²

Jorn blev tydeligt påvirket af Nucleare- og Spazialismo-gruppernes interesser og tog bl.a. science fiction og forestillinger om interplanetare møder op som temaer i sit

⁵⁰² Mouvement Internationale pour un Bauhaus Imaginiste blev etableret af Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio og Piero Simondo med Baj som sekretær. På MIBIs konferencer og workshops i 1954 og 1956 mødtes kunstnerne fra forskellige grupperinger og eksperimenterede med stoffet.

maleri. Særligt på udstillingen ”Drømmebilleder” vist på Galerie Birch i København (1954-1955) var motiverne tydeligt science fiction-prægede, og værkerne havde titler som *Flyvende tallerken*, *Interplanetær kunstsamler*, *U.F.O.*, *Gammel dreng fra Venus*, *Månehyrden*, *Saturnalia* og *U.F.O. Observation*. [fig.76] I det sidstnævnte går en stor-smilende, gigantisk alien henover, hvad der ligner den kurvede overflade på en lille planet. Foran sig har rumvæsenet fået øje på et lillebitte væsen (muligvis et menneske i rumkapsel?) og det ene af dets typiske, udstående øjne på siden af det brede hoved er drejet ned mod den lille. Således bliver det tvetydigt, hvem der er genstand for titlens *U.F.O. Observation* – mennesket eller rumvæsenet? I et andet billede *Uden titel* (1956), som ikke var med på udstillingen, [fig.77] nærmer et venligt, tilsyneladende genert og næsten barnligt-udseende væsen sig en høj slank figur med et fagleagtigt hoved (og muligvis endnu et hoved længere nede, eller med barn siddende ved sine fødder). Figurerne er malet på plader af forskelligt materiale og henholdsvis savet og revet ud og indsat på maleriet, så de helt konkret bliver aliens – fremmedelementer i ukendte omgivelser. Værkets trash-æstetik og sammenbragte karakter er således en formel understregning af tematikken om mødet med den fremmede materie. Også i det tidligere nævnte *Interplanerisk kvinde* (1953) møder den lille jord-mand en venligt smilende, men skræmmende stor kvindelig alien, hvis deforme krop tilsyneladende er lavet af et fremmed materie – hun minder, som Stephen Petersen også har påpeget, i påfaldende grad om rumvæsener fra tidens science fiction-film som fx marsvæsenet fra *War of the Worlds* (1953) [fig.78].

Science fiction-inspirationen er væsentlig i Jorns praksis, dels fordi den bliver en måde at forholde sig til de konsekvenser, han mente, rum- og atomtiden havde for menneskesynet moralsk og politisk, og samtidig er det et af tydeligst eksempler på, hvordan den aktuelle populærkultur (og ikke kun fortidens folkelige billedkultur) spillede en aktiv rolle i hans billedpraksis. Fælles for Jorns science fiction-inspirerede billeder er, at de fremstår som udtryk for det *menneskelige*. Som Stephen Petersen konkluderer: “Jorn’s figures, despite their otherworldly titles, were clearly expressions of the human capacity for imagination, consistent with his belief in that faculty above all others”.⁵⁰³ Figurationen adskiller sig ikke voldsomt fra væsenerne i Jorns tidligere billeder, ligesom det overordnede udtryk trækker lige så meget på surrealismens indefra-kommende

⁵⁰³ Petersen, op. cit, p. 126.

fantasifostre som på dem, der kommer fra det ydre rum. Som en anmelder skrev i 1964, havde Jorn både ”fundet stor inspiration af ældre tiders folkekunst og de primitive kulturers magisk-symbolske billedsprog – og i de senere år rummet og dets eventuelle beboere, hvilket bl.a. har givet sig udtryk i en hel billedserie”.⁵⁰⁴ Billedstof hentet fra primitive, fremmede kulturer og forestillingen om det ydre rum smelter således sammen i en fælles forestillingen om den Anden – hvad enten der er tale om ”den primitive”, dyret, kvinden eller rumvæsnet – og ikke mindst, hvordan vores relation er til disse andre. Eftersom Jorn betragtede udforskningen af det ukendte som kernen i det æstetiske, mente han også, at kunsten havde til opgave at forfølge menneskets nysgerrighed og billedliggøre dette ukendte Andet fra rummet. Han skrev således i *Pour la forme*:

”Masken er et grundelement i al billedkunst og skulptur [...] Den virkeligt magiske maske i dag er den interplanetære maske. Kun erobringen af universet kan give mennesket en ny dissymmetri, atter åbne for hans forestillingsevne og intelligens. Når mennesker forlader Jorden vil menneskeheden definitivt have bevist, at mennesket hersker over naturen, fordi det overskrider dens grænser. Vor epoke ændrer sig fra atomalderen til den interplanetære alder. Hvis kun 'den sunde fornuft' råder, vil mennesket uden forestillingsevns støtte vige tilbage for denne prøve. 'Marsboernes' maske drager os mod universet. Men skal denne nye erobring lykkes, må menneskeheden beslutte at gøre den, ikke som politisk propaganda, men for at bekræfte det menneskelige særpræg. Vi er på ny i en situation, hvor vi har brug for en klar modsætning mellem realitet og skin. Sputnikkens fremkomst retfærdiggør, på sin vis, den kolde krig. Men det modsatte er ikke sandt”.⁵⁰⁵

Kunstens rolle i rumalderen var således ikke kun at give form til forestillingen om det Andet og billedliggøre menneskets ekspansive beherskelsestrang, men langt vigtigere at sørge for at synliggøre det fællesmenneskelige og fungere som det kit, der holder menneskeheden sammen i en tid præget af kold krig. Den udbredte interesse for rummet og frygt for rummænd, der kom til udtryk i de mange populære science fiction film i 1950'erne og 60'erne, afspejlede ligeledes den kolde krigs rumkapløb, og invasionstemaet i kunsten reflekterede de virkelige konflikter. Kulturen var den slagmark, hvor kommunistiske og kapitalistiske ordener kunne få moralsk og ideologisk forstærkning, og særligt science fiction-filmen var en af de stærkeste arenaer for koldkrigskulturen.⁵⁰⁶ Her kunne billedet den skæmmende invaderende styrke formes i den politiske fjendes billede. Fjenden blev derved gjort til den Anden i en højere potens og blev umenneskeliggjort i kraft af identifikationen med aliens.

⁵⁰⁴ Georg Kringelbach: ”Asger Jorn” i *Nyere dansk malerkunst*, nr. 20, 1964.

⁵⁰⁵ Jorn, *Om Formen*, p. 198.

⁵⁰⁶ For analyser af kunstneriske og populærkulturelle behandlinger af den kolde krig se Kathleen Starck (red.): *Between Fear and Freedom: Cultural Representations of the Cold War*, Cambridge Scholars Publishing, 2001

I sit essay ”The Imagination of Disaster”, der undersøgte science fiction-genrens kulturelle betydning, skrev Susan Sontag i 1965:

”Ours is indeed an age of extremity. For we live under continual threat of two equally fearful, but seemingly opposed, destinies: unremitting banality and inconceivable terror. It is fantasy, served out in large ratios by the popular arts, which allows most people to cope with these twin specters ... The naïve level of the [science fiction] films neatly tempers the sense of otherness, of alien-ness, with the grossly familiar”.⁵⁰⁷

Science fiction-filmens kombination af et banalt populærkulturelt udtryk og håndteringen af en udbredt frygt – reel eller indbildt – for, at den menneskelige civilisation stod over for en dødsstrussel vandt genklang i Jorns kunst. Ligesom rumvæsenet som figur kunne bruges politisk i filmene til at skabe polarisering og dyb andethed, kunne billedet på det absolut ikke-menneskelige Andet også bruges til at definere det menneskelige som sådan. I modsætning til fx kvinden som mandens Anden, kunne de monstrøse rumvæsener repræsentere en andethed for hele menneskeheden, og således fungere som en samlende figur. Fremfor at afhumanisere fjenden, handlede en mindre del af science fiction-filmen og -litteraturen da også om at undersøge de mekanismer, der skabte angsten for den Anden, og de forsøgte hermed at opbygge forståelse – således fx George Orwells *1984*.⁵⁰⁸ På samme måde havde Jorns billeder også en afvæbnende karakter og skildrede mødet med de fremmede andre som ikke-aggressivt og positivt. Selv i billeder med alarmerende titler som *Attention Danger!* (1957) [fig.79], hvor en lille, lys og naivt udseende figur nærmest er ved at støde ind i et gigantisk, mørkt væsen, er tonen mere humoristisk og ironisk, end egentlig truende.

Til sammenligning var *Krigsvisionerne* fra 1950ernes første år anderledes dystre og fortvivlede og deres aggressive og desperat kæmpende dyriske væsener var formet i et heftigt og næsten forkrampet ekspressivt billedsprog. *Rovdyrpagten* (1950) [fig.80] viser fx to dinosauruslignende væsener i en voldsom kamp, der bølger hen over billedfladen. De to dyr forenes i en destruktiv bevægelse, der former sig nærmest som et uendelighedstegn hen over billedfladen, og de blottede tandsæt er fordoblet i en næsten tegneserieagtig gengivelse af bevægelsen. Dyrenes bevægelse er markeret igen og igen af de mørke penselstrøg, der til sidst næsten opsluger figurerne i et virvar af gestiske, sorte streger. Destruktion og opløsning truer med helt at udslette billedet i diffust mørke. På toppen af de to figurer står en lille billelignende figur (måske en aggernak), der

⁵⁰⁷ Susan Sontag, ”Imagination of disaster” (1965) i *Against Interpretation*, (Picador 2001) p. 225.

⁵⁰⁸ For en analyse af de forskellige typer af fortællinger i science fiction se Hilary Dannenberg: ”Invasion Narratives and the Cold War in the 1950s American science fiction film” i *Between Fear and Freedom*, pp. 39-52.

tilsyneladende forsøger at holde sig på sidelinjen af kampen. Jorn har senere forklaret, at maleriet blev til ”på en tid da jeg syg og deprimeret skulle indlægges på sanatorium samtidig med at Atlant-pagten kom til verden. Jeg kunne kun opfatte den som en rovdyrpagt, og det er det jeg har haft i tankerne, da jeg malede billedet”.⁵⁰⁹ Kampen kan således ses som en henvisning til den konfrontatoriske basis, som NATO blev etableret på, da en række vesteuropæiske lande sluttede sig sammen i Atlant-pagten, og dermed cementerede den kolde krigs fronter. Alternativet, et rent skandinavisk samarbejde, måtte opgives, da USA ville ikke give Danmark særstatus ved at yde hjælp uden en dansk underskrift af pagten. Det er denne fremfærd, Jorn så som en aggressiv rovdyr-adfærd. De to dyrs dødskamp bliver et udtryk for det destruktive i den kolde krigs fastlåste polarisering, som også umuliggør situationen for det lille dyr, der forsøger at komme ovenpå. Billedet kan også ses som en visualisering af Jorns kritik af den binære tankegangs aggressivitet, som han kaldte ”en slags naiv konkurrence eller kold krig”.⁵¹⁰ Det er dog vigtigt at fremhæve, at denne tolkning ikke er den eneste ”rigtige”. Jorn fremhævede da også selv, at en anmelder i *Land og Folk* havde beskrevet maleriet som ”et typisk udtryk for bourgeoisiets forfald”, hvilket for Jorn var et positivt eksempel på billeders flertydighed og åbenhed for fortolkning.⁵¹¹

Krigsvisionerne er, har Jorn udtalt, ”malet, da jeg endnu troede på den såkaldt ’kolde krigs’ psykologiske bedrag, med atombomber og alt, og virkelig var bange for en krig”.⁵¹² Derfor er der heller ikke samme ironiske distance i motiverne, som i de science fiction-inspirerede billeder i slutningen af 1950erne og starten af 1960erne, hvor den kolde krig var begyndt at fremstå mindre som en reel krigstrussel end som et ideologisk, psykologisk magtspil, hvor det var tydeligt, at kunsten og kulturen blev brugt som våben. Associationen til populærkulturens repræsentation af den kolde krig findes imidlertid også i *Krigsvisionerne*, hvor både tematikken og det visuelle udtryk har meget til fælles med populære film fra tiden. Figurene i *Rovdyrpagten* ligger tæt op af de aggressive skabninger i tidens populære film såsom *The Lost Continent* (1951), *Beast from 20,000 Fathoms* (1953) og *Godzilla*-filmene (1954) [fig.81], og ligesådan med *Falbo* (1951). [fig.82] Disse film havde alle – i modsætning til forløbere som *The Lost World* fra 1925 – det fælles plot, at atom-prøvesprængninger havde vækket eller frembragt

⁵⁰⁹ ”Asger Jorn i Esbjerg Kunstpavillon”, Interview og anmeldelse i *Vestkysten* 19. juni 1969, up.

⁵¹⁰ Jorn, *Naturens orden* p. 38

⁵¹¹ ”Asger Jorn i Esbjerg Kunstpavillon” up.

⁵¹² Jorn i brev til Werner Haftmann 28.11.1962. Citeret i Andersen: *Asger Jorn. En biografi*, p. 302. Jorn omtaler her billedet *Ørnens ret*, som også er fra serien af ”Krigsvisioner”.

dinosauruslignende monstre, der nu truede menneskeheden. Materialiseringen af atom- og koldkrigs-angsten i sådanne monstre var således en strategi, der lå lige for, og som givetvis også har ræsonneret (bevidst eller ej) hos publikum i mødet med Jorns malerier. Hvor mange af sådanne film og præcis hvilke, Jorn så, er det ikke muligt at fastslå, men ifølge Jacqueline de Jong gik han meget ofte i biografen og så ”alt hvad der var”.⁵¹³ Desuden vidner hans bogsamling om, at han var en ivrig læser af både science fiction bøger, kriminalromaner, gysere og anden populærlitteratur, og allerede i ”Intime Banaliteter” fra 1941 var en af illustrationerne et still fra King Kong-filmen.⁵¹⁴

Jorn bragte interessen for science fiction med ind i situationistbevægelsen, og i sin beskrivelse af hans arbejde brugte Michèle Bernstein da også i 1960 science fiction som den centrale metafor:

“Travelling, between continents or galaxies, or in the labyrinths of everyday life, is what explains Jorn best. In his n-dimensional continuum (the dimension of time is the funniest and the most beautiful), Jorn looks like the painter of Science Fiction – *UFO, Unidentified Flying Objects*, 1955. But, contrary to the general spirit of this genre, which is the uneasy transposition of aggressive class and race domination into space, the travelling creatures encountered in Jorn's paintings are well met. Inheritor of revolutionary universalism, Jorn is the first to proclaim the fraternal slogan: ‘Monsters of all planets, unite!’”⁵¹⁵

Bernstein ser således Jorns motiver som en fordrejning af science fiction-genren til en intergalaktisk antikrigs-manifestation. Jævnføringen mellem de yderste galakser og hverdagens labyrint er betegnende for det situationistiske ønske om at revolutionere hverdagen. I regi af situationistbevægelsen fulgte Jorn op på sine interplanetære fredsplaner med et flyveblad, som han og Guy Debord publicerede i 1962, som en forsmag på deres planlagte tidsskrift *MUTANT*. Heri kritiserede de den vestlige civilforsvarspolitik og programmet for atombeskyttelsesrum, som de så som udtryk for regeringernes manipulation med befolkningerne. De foreslog derfor oprettelsen af en ”European Committee for the Pursuit of Human Expansion”, hvis program bl.a. foreskrev, at man aldrig satte fod i et atombeskyttelsesrum (eller drak i selskab med det ”nye aristokrati”, der opførte disse rum). Fremfor at bukke under for atomangst, som politikere og ge-

⁵¹³ Ifølge Karen Kurczynski som i en samtale med undertegnede refererede et interview med de Jong.

⁵¹⁴ Jorns bibliotek indeholder fx bøger som *13 Great stories of Science Fiction*, *The Promise of Space*, *Monkey Planet*, *Les Monstres d'Acier*, en antologi med “Today's most celebrated writers of science fiction” samt flere bøger fra Penguins Science Fiction-serie.

⁵¹⁵ Michèle Bernstein: “Le Long Voyage”, i *Le Long Voyage*, Bibliothèque d'Alexandrie, Paris. 1960. Overs Phil Edwards og Not Bored! juli 1999, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/longvoyage.html>. (sidst besøgt 10.07.2014).

schäftige entreprenører udnyttede til at kontrollere befolkningen, erklærede de: "It is better to die standing with all the cultural heritage of humanity, the perpetual modification of which must remain our task".⁵¹⁶ Den menneskelige værdighed og kultur var i fare for at blive ofret til fordel for en falsk sikkerhed, argumenterede de, men ingen brød sig om en fred, der byggede på kold krig og medførte en total fremmedgørelse af dagliglivet og en medfølgende kedsommelighed. Imod fremmedgørelse, fantasiløshed og umenneskeliggørelse opfordrede Jorn og Debord nationerne til at forene deres "interplanetære aktiviteter" i en udbredelse af menneskeligheden til hele rummet. Målet for denne sammenslutning ligger, erklærer de, "not only in Outer Space; it is in the radical transformation of life on this planet".⁵¹⁷ Koldkrigstidens interesse i rummet skulle således gøres til en motor for en revolutionering af hverdagslivet.

MUTANT-flyvebladet blev udsendt i 1962, hvor atomangsten var på sit højeste, som følge af, at Sovjet havde sprængt den hidtil største bombe i 1961, og i Danmark blev pjecen "Hvis krigen kommer" husstandsomdelt i 1962. Flyvebladet genlyder både af Jorns tidligere udtalelser til Baj om vigtigheden af at sætte det menneskelige i centrum af atom-interessen, og af de opfordringer om transnationalt samarbejde, som Niels Bohr havde gjort sig til talsmand for bl.a. i et åbent brev til FN i 1950. Her argumenterede Bohr for en åben verden, hvor "isolation is abandoned and free discussion of cultural and social developments permitted across all boundaries".⁵¹⁸ Mutant-flyvebladet havde dog en typisk situationsitisk tone og fokus på revolutioneringen af hverdagens kreativitet og fantasi. I deres vision om en post-atomar og post-nationalstatslig verden blev ideen om "mutanten" – en term der associerer til både biologisk evolution, science fiction, aliens og radioaktiv stråling – en figur, der kommer til at stå som en påmindelse om vigtigheden af at kæmpe for den menneskelige værdighed.

Mutanter og aliens optræder også i et par af Jorns og i flere af Bajs modifikationer. I Bajs tilfælde er det ofte ufoer, der flyver ind over banale landskabsscenerier – fx i *Modifikation* fra 1959 som Jorn købte til museet i Silkeborg [fig.83] – eller klumpede kæmpefigurer – de såkaldte Ultra Corpi – der overfalder storbarmede pinups i kitschede

⁵¹⁶ Jorn og Debord: flyveblad på fransk og engelsk som lancerer oprettelsen af det kunstnerisk-politiske tidsskrift MUTANT, januar 1962, genoptrykt i *The Situationist Times* nr 1, Hengelo, maj 1962, omslag.

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ Niels Bohr, "Open letter to the United Nations" (dateret 9.6.1950), *Impact of Science on Society*, vol. 1, nr.2, 1950. p. 68. For en diskussion af Jorns og situationisternes relation til Bohr se Fabian Tompsett, "Open Copenhagen" i Bolt Rasmussen og Jakobsen (red.), op. cit, pp. 46-74.

malerier som i *Des êtres d'autres planètes violaient nos femmes*, (Væsener fra andre planeter voldtager vores kvinder, 1959) [fig.84]. Som digteren og kunstkritikeren Édouard Jaguer observerede, fungerer Bajs modifikationer som en “interplanetary comedy”, der iscenesætter en “carnevalisque confrontation” mellem to klicheer: marsmanden og det banale kitschmaleri.⁵¹⁹ Jorns modifikationer har ikke den samme farce-agtige karakter; dels fordi deres science fiction præg ikke er nær så åbenlyst, og dels fordi de ikke baserer sig på decideret kitschede malerier og dermed ikke uden videre kan kategoriseres som pastiche. Jorns *Modifikation med Bretagnekone* (1962) [fig.85] har ganske vist en humoristisk, men også mere unheimlich effekt. På maleriet af en ældre, siddende bretagnekone har Jørn dryppet sort og hvid lakmaling, der samler sig i en alien-lignende figur. De stoflige virkninger i malingen, der flyder sammen i forskellige formationer, får rumvæsenets krop til at se ud som om den var lavet af et fremmedartet, amorft materiale. Den fremmede prøver tilsyneladende at komme i kontakt ved at stikke en lang tynd tunge frem mod kvindens ansigt. Mødet mellem kvinde og monster er et af de mest brugte motiver i science fiction-ikonografien, og Jorns og Bajs billeder associerer fx til stills fra film som *Curucu, Beast of the Amazon* (1956) og *The Hideous Sun Demon* (1959), hvor et uhyrligt væsen (en forsker som er muteret pga. eksponering af radioaktiv stråling) står overfor en skræmt kvinde. [fig.86] Det chokerende visuelle sammenstød mellem de forskellige billedverdener i Jorns modifikationer virker både destabiliserende på den realistiske billedverden og på hele den konforme virkelighed, det repræsenterer. Således kommer mutanten og de andre aliens i Jorns billedunivers til at inkarnere både den skræmmende destruktion og den revolutionære samfundsforandring – de bliver billeder på det uventede, subversive og visionære perspektiv, der skal revolutionere det fantasiløse, risikofri koldkrigs-samfund.

Malerisk materialitet i Atomalderen

I 1949 arrangerede foreningen ”Én verden” udstillingen *Atom-alderen* på Charlottenborg i København. Det tilhørende katalog indledtes med en tekst af Niels Bohr, som advarede imod, at atomkraften udgør en ”dødelig trussel mod civilisationen, hvis der ikke i tide kan opnås enighed om passende forholdsregler, for at forhindre enhver ufor-

⁵¹⁹ Edouard Jaguer. ”Enrico Baj et la comique interplanétaire” (*Il Gesto* nr. 4 1959). Her citeret fra Stephen Petersen op. cit. p. 137.

svarlig brug af de nye energikilder”.⁵²⁰ Bohrs tidligere opfordringer under krigen til Churchill og Roosevelt om ikke at benytte atomvåben, var som bekendt mislykkedes, og siden havde han brugt enhver lejlighed til at argumentere for en åben verden med fri videnskabelig udveksling mellem nationerne for at modvirke atomkapløb og kold krig.⁵²¹ Også i katalogforordet til en senere international atom-udstilling i Forum i 1957 gentog han sin advarsel.⁵²² Udstillingerne som sådan er eksempler på den massive fascination af atomenergien, der, som historiker Søren Hein Rasmussen har påpeget, indtil slutningen af 1950erne overvejende havde positive associationer. Kagen, der blev serveret til udstillingsåbningen i 1957, hed fx atomguf, der blev fremstillet atom-badedragter og atompudder, og i USA kårede man i 1957 ”Miss atomic bomb Nevada”.⁵²³ Om Jorn så atomudstillingerne vides ikke, men allerede i 1948 var han meget optaget både af Bohrs teorier og generelt af atomvidenskabens menneskelige, erkendelsesmæssige og kulturelle perspektiver, som Bohr også påpegede i sine artikler. Dog var også han, som man kan se af artikler som ”Atombomben. Også et kunstværk” og den omtalte ”Hvad er et ornament”⁵²⁴ i første omgang fascineret af atomalderens kunstneriske konsekvenser og ikke i første omgang kritisk.

Da Jorn i 1953 fik kontakt med Enrico Baj og Arte Nucleare-bevægelsen uddybede han sine refleksioner, og et af de to kunstneres centrale diskussionspunkter var som nævnt menneskets skabende rolle i en atomar verden. Bajs atomkunst-bevægelse havde lagt hårdt ud. I kataloget til udstillingen *Arte Nucleare* i Milano i 1952 blev det konkluderet, at man i den nye atomare virkelighed måtte indse, at ”Matter has more imagination than ourselves”.⁵²⁵ Den turbulente atomare virkelighed havde formproducerende evner, som man i kunsten kun kunne repræsentere ved frie, ukontrollerede materielle eksperimenter. Således proklamerede Baj og Dangelo i deres manifest for et nukleart maleri: ”Forms disintegrate. Man's new forms are those of the atomic universe [...]”

⁵²⁰ Bohr, ”En krise for civilisationen” i Udstillingskatalog *Atomalderen. Skandinavisk-Britisk udstilling*, af foreningen En Verden, Civilforsvars-forbundet og Civilforsvarsstyrelsen, Charlottenborg 1. til 18. september 1949.

⁵²¹ Bohr, ”Open letter to the United Nations” op.cit.; Bohr, ”For an Open World” i *Bulletin of the Atomic Scientists* vol 6, nr. 7, juli 1950, pp. 213–219; og Bohr: ”Science and Civilization” i Dexter Masters og Katharine Way (red.), *One world or none* (McGraw-Hill Book Company, Inc. 1946).

⁵²² ”International El- og atom-udstilling”, af Foreningen Elektricitetens Rationelle Anvendelse. Forum 18.9 1957.

⁵²³ Søren Hein Rasmussen, *Den kolde krigs billeder* (Gyldendal 2009).

⁵²⁴ Jorn, ”Atombomben. Også et kunstværk” en samtale med Otto Gelsted, *Land og folk*, 5. sep. 1948. Jorn argumenterede for, at de skønne kunster kun er en lille del af en bredere kunst inkl. atombomben.

⁵²⁵ Giorgio Kaiserlian i kataloget til udstillingen *Arte Nucleare*, Academia della Francia, Milano, april 1952. Her citeret fra Stephen Petersen, op. cit p. 113.

Truth no longer belongs to you: it's in the atom. Nuclear painting documents the search for this truth.⁵²⁶ Bajs maleri skulle følgelig fremstå som et billede på ukontrollerede atomare, materielle processer skabt uden for menneskelig indflydelse. [fig.87] Eksempelvis er hans *Heavy water*-serie, der henviste til radioaktivt spildevand, udført med en flottage-teknik med emulsion af olie og vand, der tillod en stor grad af tilfældighed. Metoden forlængede så at sige de surrealistiske metoder til ubevidst billedproduktion ind i atomalderen. Jorn havde flere indvender imod Arte Nucleare-bevægelsens indstilling og skrev til Baj:

"I am with you as far as smashing form, and finding the new forms of man. I agree with you that the final truth of form is in the core of the atom, charged with electricity or dynamic form, but for me they are but bricks, and I am occupied building cathedrals, that is to say, there is a resemblance between the atom world and the solar-planetary world, and [yet] it is significant that they are different. The difference is, that the solar system because it is a system, possesses forces that the same number of atoms existing independently of one another [...] would not have [...] and in reducing all forces to atomic force we ignore the forces of molecules, which are greater than those of atoms, and then what is worse, we ignore the biological or vital forces that are even more important than molecules, and that is most dangerous for art and for man. We ignore ourselves, as the most important force of biological life. That is why nuclear man is, for me, human-man."⁵²⁷

Det var med andre ord vigtigt for Jorn at understrege det menneskelige aspekt som det centrale, og som sammenhængende med både atomet og solsystemet. Således ville hans ikke give fuldstændig slip på den menneskelige formdannelse og kontrol – selvom hans maleri i de følgende år i stigende grad blev præget af formel opløsning og voldsomme stoflige eksperimenter, der truede med at drukne de genkendelige figurer i værkets materiale. Et eksempel er et maleri som *La Ville des tours d'ivoire* fra 1955.[fig.88] Billedet fremstår først og fremmest som spor efter en heftig proces, hvor den tynde maling er blevet dryppet og strintet på og flere steder driver ned af lærredet. Efterfølgende har Jorn afmasket og indfanget forskellige former med en grå baggrundsfarve og sorte konturlinjer. Man fornemmer dels en overordnet paddehatte-lignende formation, og dels er der med udgangspunkt i de tilfældige aftegninger antydning af flere små figurer. Eksempelvis er der et (bekymret?) ansigtet i midten af billedet, et Guldgubbe-lignende par i øverste venstre hjørne, og en mængde andre figurer og figurfragmenter. Den motiviske antydning om en atomar bortsprængning og ødelæggelse tilsvares på den formelle side af formens begyndende opløsning i materien. Nogle figurer er rimelig tydelige, andre så

⁵²⁶ Baj and Sergio Dangelo, *Manifeste de la peinture nucléaire* (Galerie Apollo, Brussels 1952).

⁵²⁷ Letter from Jorn to Baj 14. Nov. 1953 in Maurice Fréchuret (red.), *Baj Jorn Lettres 1953-61* (Musée d'Art Moderne Saint-Étienne, 1989) p. 26-27. Her citeret fra Stephen Petersen p. 121

ubestemmelige, at det ikke er til at afgøre, om de er intenderede eller ej, og om de eksisterer for andre beskuerne end én selv. Jorn havde tidligere skrevet om lignende surrealistiske teknikker, at

”Metoden er den samme som spåkonen anvender, når hun spår i kaffegrums og ser figurer, der symboliserer den spåedes fremtid [...] Det har altid interesseret mig meget at høre, hvad forskellige mennesker synes, vor abstrakte kunst forestiller. Den ene kan se det ene og den anden noget helt andet i det samme billede. Denne billedets flertydighed giver en mulighed for tilfredsstillelse af mange forskellige kunstneriske behov, og den siger også en hel del om den enkelte tilskuer”.⁵²⁸

Denne menneskelige evne til at finde figurer og betydninger i tilfældige formationer gør, at især abstrakte billeder er flertydige og aflæsningen af dem afspejler, som Jorn siger den enkeltes subjektive ”ønsker, interesser og muligheder”. Ulempen ved at benytte de tilfældigt opståede former i kunsten er ”fremmedelementernes upersonlige karakter og manglende menneskelige indhold [...] Problemet med at forme et billedes grundsubstans, dets kaffegrums, med et fyldigt, menneskeligt indhold, er et problem, der har beskæftiget mig gennem flere år”.⁵²⁹ Man kan se *La Ville des tours d’ivoire* som et forsøg på netop både at bevare materialets selvstændige, uforudsigelige formdannelse og samtidig at åbne for den konstant virksomme menneskelige betydningstilskrivning og medskabelse.

Afprøvningen af maleriske materialer og deres opførsel fik en næsten alkymistisk eksperimenterende karakter for både Jorn og kunstnere i kredsen omkring Bauhaus Imaginiste. I dette regi var Jorn i 1954 med til at arrangere en kunstnerkonference i Alabisola⁵³⁰ og i 1956 ”Den Første Verdenskongres for Frie Kunstnere” i Alba,⁵³¹ og ved begge lejligheder var der ved siden af de teoretiske indslag også en praktisk eksperimenterende del, der foregik i udendørs laboratorier. Giuseppe Pinot-Gallizio, der var uddannet kemiker og farmaceut, og som husede det Eksperimentelle laboratorium i sin kælder, bidrog til at bringe de kunstneriske eksperimenter i dialog med aktuelle videnskabelige problematikker.⁵³² På fotografier fra det billedlige laboratorium i Alba i 1956

⁵²⁸ Asger Jorn, ”Om forholdet mellem automatismen og den spontane vision på baggrund af den billedmæssige betydning” i *Interessant nutids-kunst*, København 1948, p. 73-77.

⁵²⁹ Ibid.

⁵³⁰ Deltagerne var bl.a. kunstnerne Jorn, Fontana, Baj, Appel, Corneille, Matta, Roland Giguère og Yves Dendal, forfatteren Édouard Jaguer og digteren Theodore Koenig samt keramikeren Tullio d’Alabisola.

⁵³¹ Deltagerne var Enrico Baj (Arte Nucleare), Jacques Calonne, Constant (tidligere Cobra), Giuseppe Pinot Gallizio, Asger Jorn, Piero Simondo, Elena Verrone (MIBI), Gil J. Wolman (Lettrist International), Charles Estienne m.fl.

⁵³² Nicola Pezolet, ”The Cavern of Antimatter: Giuseppe ”Pinot” Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International,” *Grey Room*, MIT, Winter 2010, nr. 38, Pages 62-89.

kan man se, hvor radikalt der blev gået til værks med materialeeksperimenterne ved kunstnerkonferencerne [fig.89]: I midten af billedet er Jorn ved at påsmøre noget, der ligner tjære på tre lærreder ved et interimistisk bord, hvorpå der står en mængde bøtter og spande. Ved siden af står Piero Simondo og rører i en af de tre store grukedler med dampende substanser. Pinot-Gallizio er ved at hælde én væske ned i en anden, mens en fjerde person er ved at sprøjte noget på et lærred fra en dunk, han har på ryggen. Billedet (som givetvis rummer en vis grad er iscenesættelse) illustrerer den materialistiske kunstindstilling, Jorn efterstræbte, der byggede på både en fysisk og en social materialitet, og som havde en subversiv dagsorden. På Pinot-Gallizios initiativ, producerede flere af kunstnerne også ved hjælp af semi-mekaniserede, kollektive metoder ”industrielle malerier”, som forsøg på at transformere masseproduktionen til en revolutionær, anti-individualistisk kunst- og livspraksis.⁵³³ [fig.90] Kunstnerkonferencerne blev således også i overført forstand en slags laboratorier, hvor kemiske ingredienser blev blandet med politiske ambitioner om at revolutionere den sociale livspraksis, diskussioner om kvantefysisk og ønsker om en ny kreativitet. Om de revolutionære bestræbelser nåede ud over kunstnernes interne sociale aktiviteter, er tvivlsomt, men ligesom med situationisternes senere dérives, var det heller ikke hensigten, at de skulle have et publikum. De skulle tjene som model for de konstruerede situationer, der skulle bringe kreativiteten ud i folks liv og gøre dem til medskabere fremfor passive tilskuere.

Mens effekten af disse socialt revolutionerende ambitioner må siges at være begrænset, var et konkret resultat af de materielle eksperimenter nogle af de mest stofflige og ”beskidte” billeder i Jorn produktion. I flere af dem blev keramikens materialer brugt i maleriet, og i billeder som *Biabadu* fra 1954 [fig.91] og *Uden titel* fra 1956 [fig.92] er det således den rå stofflighed, der er mest fremtrædende. Lærredet har ligget vandret mens lakmaling er blevet dryppet på, oliemaling gnubbet på og sand drysset ned på den våde overflade. Hermed understreges maleriet som en fysisk flade, hvorpå forskellige materialer mødes og interagerer. Billedbunden minder mere om en jordbund end om det vertikale vindue, der er maleriets klassiske metafor i vestligt tradition. Dette påvirker også relationen til beskueren. Som Kurczynski har påpeget, forudsætter Jorns pointering af materialet og horisontalitet ikke en ideal beskuer, men “a material body

⁵³³ Selvom nogle af materialerne var industrielt producerede og maskiner var involveret i fremstillingen, var malerierne egentlig ikke industrielle, men lavet i et samarbejde mellem flere kunstnere som på samleband. På den konference i 1957, hvor SI blev grundlagt, blev de industrielle malerier produceret på lærreder op til 68 cm lange og efterfølgende solgt i metermål.

interacting with a literal, formless space defined by the horizontal pull of gravity”.⁵³⁴ Som hun også bemærker, bliver penselstrøg og personlig, malerisk gestik i Jorns malerier begravet i selve stoffet, til forskel fra fx Jackson Pollocks malerier, hvor de maleriske spor tydeligt peger på den krop og de bevægelser, der har afsat dem. Samtidig sørger det figurative element for, at Jorns malerier heller ikke overgiver sig den totale formløshed. For mens de horisontale, materielle elementer tenderer mod opløsning, formløshed og meningsløshed, forbinder de figurative elementer omvendt værkerne med en oprejst gestalt, et subjekt. Den grove figur i *Biabadue* med barnligt tegnet ansigt og en lemfældigt dryppet kontur og de endnu mere beskidte ansigter i *Uden titel* (1956), [fig.93] der næsten går i et med den smudsige billedgrund, signalerer en uciviliseret råhed både formelt og materielt. Disse billeder vidner både om slægtskabet med Dubuffet og bestræbelsen mod en uskolet, rå kunst, Pollocks ekspressive dryp og Bajs ukontrollable, nukleare maleri.

Jorn henviste selv til Pollock, Wols, Dubuffet og Michaux, og fremhævede tachismen for dens fokus på selve malerprocessen og den revolutionerende opløsning af komposition og repræsentationel form. Han anerkendte ligheden med sit eget maleri, men mens det tachistiske maleri tenderede til at betragte den fysiske, sansede oplevelse som det centrale, havde Jorns æstetik altid også en social, kritisk dimension. Således referer serien ”Letsindige billeder” fra 1955, hvor der blev brugt både sand, asfalt, tjære og sølvgranulat i malerierne, ind i samtidens populær- og konsumkultur. Et eksempel er *Letsindige billeder nr.6 Nürnberg-Kram* [fig.94], hvor en sandplamage er blevet til to barnlige ansigter med kaninører i en eksplosion af stærke farver og skinnende sølv. Titlen henviser til en nedsættende betegnelse for det billige, elektroniske blikkegetøj, der blev produceret i Nürnberg, og muligvis også til den tyske våbenindustri, som under 2. verdenskrig havde centrum i Nürnberg. På samme måde refererer et værk som *Letsindige billeder nr. 7 Televisioner* [fig.95] gennem sin titel både til fjernsynet og til teleskopiske visioner af kosmisk karakter. Den materielle råhed bliver i disse billeder ikke forbundet med en biologisk materie og jordfarver (som Dubuffets mudrede eller Pollocks elegant nedtonede farveskala), men med populærkulturens technicolor, farvestrålende legetøj, industrielle materialer og skinnende overflader.

I det upublicerede manuskript ”Forundring, Beundring, Begejstring” fra 1955 forklarer Jorn hvordan han ser en sammenhæng mellem populærkulturen og en kunst som tachismen, idet de er to forskellige udtryk for sammen sensationstrang:

⁵³⁴ Kurczynski, op. cit. p. 543.

”[Den] overfladiske virkning er i vort aarhundrede blevet forstået og rendyrket med en systematisk grundighed uden sidestykke, med sensationspresse, kulørt litteratur, gyserfilms, sensationel sport, reklame osv. som trives, båret af et bredt folkeligt ønske, der trodser alle angreb fra rationalister, moralister og religiøse. Alt hvad der er ondt, grimt, sygeligt, perverteret, abnormt og kaotisk manifesterer sig i denne sensationstrang”.⁵³⁵

Kunsten er et andet udtryk for samme sensationstrang og eventyrlyst – en amoralsk nysgerrighed og trang til at blive overrasket og forundret – og den bruger også de stærke, aggressive eller usædvanlige sanseindtryk, der skal til for at skabe noget sensationelt, der ryster vores sjæleliv. Sensation er også det sanselige (og på engelsk samme ord). ”Denne chokerende og sensationelle side af kunstens væsen er ganske kendt, det er den foragtelige side, der ikke studeres, men blot stemples som gøgl og tant, modernisme og sensationskunst.”⁵³⁶ Populærkulturens overfladiskhed udtrykker således den drift mod det ukendte, som er selve det æstetiskes væsen, og Jorn argumenterer for, at en accept af den kunstneriske overfladiskhed og banalitet er betingelsen for kunstnerisk dybde. På denne måde er materialet også den fysiske overflade af maleriet, samtidig med at det bærer en dyb betydning. Indstillingen og organiseringen af materialet afspejler en særlig verdens- og rumopfattelse, og tachismen er særligt sigende for sin tid.

I Jorns beskrivelse er de kunstneriske udtryk således stærk ideologisk ladede og forbundet til samfundets teknologiske og samfundsmæssige udvikling. Fysikkens deterministiske tro på kausale sammenhænge – eller på at ”Gud ikke spiller terning”, som Einstein formulerede det – har en æstetisk parallel:

”Den samme indre overbevisning om den rene rationalismes selvtilstrækkelighed præger kubismen og funktionalismen, på samme måde som den moderne tachismes leg med alle mulige og umulige tilfældige maleriske og plastiske billedvirkninger, er en nøje refleks af den videnskabelige tendens, der i dag har kastet sig over tilfældighedsvirkningen i atomet.”⁵³⁷

Parallelt med at den klassiske fysik blev omstødt af en kvanteteori, hvor atomernes bevægelser er principielt uforudsigelige, har formløsheden og materialets tilfældige virkninger også på æstetikens område udfordret formen. Den æstetiske brug af tilfældet opfylder desuden en mangel på det sociale område, mener Jorn. Her nærmer situationen sig nemlig

⁵³⁵ Jorn, ”Forundring, Beundring, Begejstring”, p.1

⁵³⁶ Ibid p. 4

⁵³⁷ Ibid p. 19. Jorn mente ikke, at kunsten illustrerede videnskaben, men at de var komplementære udtryk for tidsånden.

”et kritisk punkt i den menneskelige kulturudvikling, hvor tilfældighedsvirkningerne i samfundslivet bliver sjældnere og sjældnere, hvor tilværelsen bliver så organiseret og reguleret, at jagten på sensationer og eventyr vil blive panisk og steril [...indtil] sådan en sensationstrang efterhånden vil ebbe ud, blive sjældnere og sjældnere, for til sidst at give plads for en apatisk og rutinemæssig tilværelse”.⁵³⁸

Udelukkelsen af tilfældet fører altså til det, situationisterne senere omtalte som skuespilssamfundet, hvor det menneskelige krav om direkte sensation – forstået både som sansning og noget opsigtsvækkende – bliver erstattet med passiv underholdning. Tilfældigheder, overraskelser, ”sensation” og aktivering af beskueren er således af fundamental betydning i kvantefysikkens atomalder. Jeg mener, at Jorns serie af Luxusmalerier kan forstås i denne sammenhæng.

Udstillingen *Luxury Paintings* blev vist på Arthur Tooth & Sons i London i 1961 og præsenterede malerier, hvor Jorn havde dryppet og hældt lakmaling på lærrederne eller påførte den med uldsnøre dryppet i maling. Udstillingens katalog har en kort tekst af Lawrence Alloway, som beskriver serien som en ”systematiseret tachisme”⁵³⁹, hvor Jorn har arbejdet med tre forskellige måder at påføre malingen.

Billedet *Wakenupariseandprove* 1961 [fig.96] viser tydeligt alle tre metoder: farvesøer i primærfarverne røde, gule og blå plus er hældt ud på lærredet fra lav højde, og efterfølgende er der fra større afstand dryppet orange og blå farve, der spreder sig i mindre dråber og strint.⁵⁴⁰ Efter disse er tørret er snore med grøn og sort maling er trukket over og imellem plamagerne.

Umiddelbart ser billedet, ligesom de fleste andre Luxusmalerier, nonfigurativt ud og spiller på ideen om, at det er noget, der er sket, snarere end noget der er malet. Men på trods af den tilfældighed, Jorn har givet plads for, løber plamagerne sammen i en figur. En kvindelig, hvid ansigtsprofil afgrænses af den røde søs bredder; snorene giver hende frikadeller ved ørerne, den gule form bliver en krop og den sorte prik sidder lige i øjet. Det er den, hele figuren er hængt op på, og Jorn har givetvis placeret den dér for at understrege den figur, han havde ”fundet” i billedet. Øjeprikken er som et knappenåls-hoved, der fæstner et figurativt lag på de tilfældige formationer. Billedets øje styrer således vores blik og kan så at sige blinke, så man enten ser figuren eller hengiver sig til

⁵³⁸ Ibid

⁵³⁹ Lawrence Alloway, ”Introduction” i *Asger Jorn Luxury Paintings* (London, Arthur Tooth & Sons Ltd, 1961) u.p. I 1962 præsenterede Galerie Birch udstillingen *Beskedne Luxusbilleder* med akvareller i samme stil.

⁵⁴⁰ Nedenstående værkbeskrivelse trækker på min tidligere analyse i *Asger Jorn*, Louisiana Library (Louisiana Museum of Modern Art, 2009).

materialitet og tekstur. Det bliver umuligt at adskille det abstrakt-stoflige fra det figurative; det tilfældige fra det styrede; den objektive materie fra den subjektive meningsskrivning. Figurationen opstår i et møde mellem materiens aktive, tilfældige formdannelse – dens kaffegrums – og den menneskelige fantasi.

De fleste af Luxusbillederne rummer denne dobbelthed, hvor farvepletter bliver til figurer; hvor materien bliver til tegn. I nogle af billederne bliver den barnlige begejstring, man kan opleve over pludselig at finde noget genkendeligt, dog rystet, når det viser sig at være et halvsjofelt motiv, som i førmtalte, falloslignende *Allmen*. Eller som i *Danno the Dane* [fig.97], hvor malingen er atomiseret i små bitte prikker og ud af farveflimmeret dukker et ansigt frem, der rækker tunge – som om materien havde fået liv og vrængede tilbage mod én. De mere eller mindre tilfældige malerklatter fremstår således ikke som en uforståelig ikke-form, men som et mulighedsrum af potentielle former.

Alloway påpeger ligheden med den impressionistiske pointillisme og konstaterer, at Jorns billeder afslører den grundlæggende irrationalitet ved denne stilart, som ellers i sin tid blev betragtet som den optiske videnskabs triumf i kunsten: "In fact of course the 'atoms' of Pointillism have a purely arbitrary precision".⁵⁴¹ I teksten "Den Experimentellen Charakter meiner Luxusmalerei" forbinder Jorn selv serien med både impressionismens optiske og tachismens materielle opløsning af billedfladen og forklarer, at hans bestræbelse var at "materialisere billedet direkte ud fra farvepletter, uden forbillede".⁵⁴² Han har ladet "stoffets grammatik" føre an. Luxusmalerierne var, som Alloway påpeger, en videre refleksion over og systematisk eksperimenteren med tachisme. Ligesom tachisterne var Jorn interesseret i, hvad der sker, når formen opløses, og der i stedet indtræder et mønster eller en struktur:

"Den såkaldte informelle tachisme erstatter formalismen med strukturalisme. Jeg har altid opfattet den som en interessant nyudvikling, en mulighed [...] Jeg har bare aldrig opfattet den som en nødvendighed og derfor har jeg aldrig været tachist. Allerede navnet [på min bog] *Pour la forme* udtrykker denne distance, og samtidig viser det et nyt program, som går ud over geometrien og forbinder sig med topologien. For også at vise sin forskellighed fra denne, [...] har vi besluttet, at betegne det 'situgrafi'".⁵⁴³

Denne korte, uforklarede henvisning til topologi og situgrafi, som altid bliver ignoreret i omtalen af Luxusmalerierne, mener jeg kan være en væsentlig ledetråd til at forstå dem.

⁵⁴¹ Alloway "Introduction" u.p.

⁵⁴² Jorn, "Den experimentellen Charakter meiner Luxusmalerei", udateret manuskript (ca. 1961), Museum Jorns arkiv. Her citeret fra "Mit luxusmaleris eksperimentelle karakter" i *Passepartout*, nr. 5, 3. Årg. Aarhus Universitet 1995, p. 17. Overs Ulla Angkjær Jørgensen.

⁵⁴³ Ibid p.18.

Ifølge Jorn var det Alloway, der introducerede Jorn til topologien, som kom til at spille en væsentlig rolle i hans situationistiske tænkning.⁵⁴⁴ Før jeg vender tilbage til sitografien og Luxusmalerierne, må vi derfor en tur omkring topologien. Topologien er en del af matematikken, der modsætter sig Euklids klassiske geometri. Mens den klassiske geometri beskriver en figur gennem kvantitative, målelige egenskaber så som længde, bredde, form, størrelse, farve i et statisk rationelt rum, koncentrerer topologien sig om de kvalitative egenskaber - dvs. om figuren er begrænset, om den har en rand, eller om der er huller i den, hvordan den strukturelt hænger sammenhæng med andre objekter osv. Den studerer således de egenskaber, der bevares, selvom figuren konstant deformeres og forandres over tid.⁵⁴⁵ Jorn sammenligner sådanne homeomorfe former under konstant transformation med en klump ler, der omformes og med tegneseriefigurer, der kan presses flade, strækkes ud og trykkes sammen uden at der nogensinde går hul på dem.⁵⁴⁶ Mens Klee og Kandinsky beskrev grundelementerne i det abstrakte maleri på en måde, der er i overensstemmelse med den klassiske geometri (et rationelt rum med et punkter, linjer og flader, der kan sættes sammen og udtrykkes ved vinkler og afstande), forbandt Jorn tachismens informelle maleri med topologien. Her var der ikke et logisk rum, men en evigt foranderlig materie, hvor et punkt kunne blive til en flade, en linje til en farvesø, eller som Jorn sagde, "homeomorphiens verden, det plastiske univers, hvor intet kan tilføjes eller fjernes [men kun omformes], den informelle verden".⁵⁴⁷

Jorn var dog hverken tilfreds med den klassiske geometri (som manglede fleksibilitet) eller med topologien (som manglede specificitet). Derfor ønskede han, som han bl.a. erklærede i artiklen "Open Creation and its enemies", at udvikle en "situlogi", som en tredje mulighed. Han erklærede, at topologiens fokus på den konstante foranderlighed, til gengæld manglede opmærksomheden på det unikke, og situlogien skulle genindføre dette unikke og være en "geometry of variables, playful and differential geometry".⁵⁴⁸ Jorn beskriver ikke situlogien klart, men som jeg forstår det, var den et forsøg på at undersøge de unikke forekomster af former og situationer, der forekommer i topologiens konstante flow af forandringer – så at sige at intervenere i flowet, ved at konstruere situationer, hvor man gennem leg og spil kan eksperimentere med de forskellige

⁵⁴⁴ Jorn, "Hvad er Situationisme?" upubliceret manuskript u.å. (ca 1963-64) Museum Jorns arkiv.

⁵⁴⁵ http://www.denstoredanske.dk/It,_teknik_og_naturvidenskab/Matematik_og_statistik/Geometri/topologi (sidst besøgt 1.8.2014)

⁵⁴⁶ Jorn, "Det dyriske menneske og det menneskelige dyr i kunsten", p. 13-18.

⁵⁴⁷ Asger Jorn, *Ting og Polis*, meddelelse nr. 4 fra SISV (København 1964) p. 144.

⁵⁴⁸ Jorn, "Open creation and its enemies" i *Internationale Situationniste* nr. 5, dec. 1960. Her citeret fra <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/open1.html> (sidst besøgt 2.8.2014) Overs. Fabian Tompsetts.

variationsmuligheder og undersøge nogle af de unikke forekomster. Det er således en måde at indføre formen igen – ikke som en statisk, endelig figur, men som et midlertidigt udtryk undervejs i forvandlingsprocessen.⁵⁴⁹ Jorn illustrerer problematikken med et billede af den britiske videnskabsmand Francis Galtons kugleapparat [fig.98],⁵⁵⁰ hvor en mængde kugler falder ned langs en lodret plade med en masse søm og derfor springer i tilfældige mønstre ned til bunden. Mens videnskabens interesse er at regne ud, hvordan kuglerne rent statistisk ender med at fordele sig i bunden af apparatet, er Jorn interesseret i den enkelte kugles uforudsigelige rute, i variationen og uforudsigelighed: ”Hvad er den længste vej mellem to punkter? Hvad er det maksimale element af spil eller afvigelser i en bevægelse? Det er hvad der optager kunsten”.⁵⁵¹

Luxusmalerierne kan ses som et sådant kunstnerisk, sitologisk eksperiment, hvor de tilfældige farveklatter undersøges og de unikke variationer fremhæves. Der er et element af topologiens homeomorfe transformation i farveklatternes forvandling til genkendelige former, og punkternes sammenløb i figurer, men forandringsprocessen er så at sige sat i stå. Farvedryppene er blevet stoppet af lærredet på et bestemt tidspunkt (som et stillbillede af kuglernes vej ned gennem apparatet), og Jorn undersøger og udvikler deres formpotentialer på dette specifikke tidspunkt.

Sådanne kunstneriske eksperimenter, der fordrejer og udfordrer videnskabelige teorier, trækker på patafysikken som netop definerede sig selv som læren om “det specifikke og de love, der styrer undtagelser”.⁵⁵² Både Jorn og Baj havde tilknytning til det Patafysiske Selskab, og deres bevidst materiale-eksperimenter fungerede som et kunstnerisk korrektiv til den videnskabelige tankegang. Det er også som et sådant vrangbillede på logos, at Luxusbillederne har fået titler hentet fra et af nonsens-litteraturens hovedværker James Joyce’s *Finnegans Wake* (1939).

I sin introduktion til Luxusmalerierne refererer Alloway et brev fra Jorn, hvor han forklarer om processen for de tre malemåder (dryppe, hælde og snoretræk):

”these rules are absolutely arbitrary, artificial, and non-sense, just like the rules of a ball-game. The rules are only there to make possible a game, the sense of which is purely experimental. By saying experimental I assume that there is a possibility of get-

⁵⁴⁹ For en lignende opfattelse af sitologien i forhold til samtidskunstneiske praksisser se Stéphane Verlet-Bottéro, *Francis Alys and the Becoming Topological of Contemporary Art* <http://stephaneverletbottero.com/index.php/works/francis-aly-and-the-becoming-topological-of-conte/> (sidst besøgt 2.8.2014).

⁵⁵⁰ Jorn, “The Situationists and Automation” i *Internationale Situationniste* nr. 1, Juni 1958. Han henviser til denne illustration igen i “Open creation and its enemies” og viser den i *Pour la Forme*.

⁵⁵¹ Jorn, *Om Formen*, p. 108.

⁵⁵² Se Hugill op. cit.

ting artistic knowledge, and this knowledge you do not get by learning but by initiation”.⁵⁵³

Luxusmalerierne kan således ses som et spil med betydninger, først mellem ”materiens geometri” og kunstneren, og derefter mellem billedet og beskueren, der forsøger at finde meningsfulde former. Det er i Jorns øjne bl.a. med sådanne eksperimenterende handlinger, at kunsten i en kultur med tiltagende automatisering og mangel på overraskelser og ”sensation” kan invitere folk til at lege med. Enten i form af uforudsigelige dérives gennem byen eller i form af uberegnelige mønstre gennem Luxusbilledernes tilfældighedsstrukturer, hvor meningen opstår i mødet mellem materien og beskueren. I *Fin de Copenhagen* blev de kombineret i de tilfældige, dryppede formationer, der blev transformeret til imaginære landkort, som visualisering af de psykogeografien.[fig.34]

Jorns Luxusbilleder og andre materialeeksperimenter er produceret i tæt forbindelse med det den moderne videnskabs verdensbillede, ikke som en direkte afspejling, men som en udfordring af denne. De er undersøgelser af de billedmæssige og æstetiske konsekvenser af atomalderens opfattelse af materien, som noget der – ligesom atomernes bevægelse – er komplet uforudsigelig, hvis man ser på de enkelte partiklers bevægelse, men som i et udvidet perspektiv skaber meningsfulde ornamenter og former. Jorn forsøger gennem de forskellige eksperimenter med det materielle at fremhæve såvel materiens egen formdannende egenskaber – stoffets grammatik – og som menneskelige, sociale aspekter ved at engagere beskueren i figur- og meningsdannende spil, der skal modarbejde samfundets passiviserende tendens. Som vi skal se i næste afsnit hentede han støtte til sine undersøgelser af materiens og bevidsthedens relation ikke kun i (atom)videnskaben men også i de filosofiske og politiske perspektiver.

Materiens filosofiske og politiske tænkning

“[Min] opfattelse af tankens rent sekundære stilling i forhold til livet er [...] specielt hvor det drejer sig om filosofi, kunst og videnskab stærkt kritiseret blandt marxister under betegnelsen ”vulgærmarxisme”. Men den nyeste videnskabelige psykologi har måttet indrømme, at tanken, ikke en gang drømmen i egentligste forstand er skabende, men må sættes i gang af impulser udefra og udelukkende arbejder med allerede absorberede oplevelsers materiale. Den giver derfor den dialektiske materialisme ret langt ud over Karl Marxes egne formodninger”.⁵⁵⁴

⁵⁵³ Alloway op. cit. u.p.

⁵⁵⁴ Jorn, upubliceret manuskript, 1951, Museum Jorns arkiv.

Således forklarede Jorn i 1951, hvordan hans materialistisk baserede kunst, lod handlingen komme før tanken. Dette var et forsøg på bl.a. med støtte i videnskaben at korrigere og radikalisere det grundlæggende materialistiske udgangspunkt i marxismen, som han ikke mente, man havde taget den fulde konsekvens af. Samtidig kan der på dette tidspunkt i hans tænkning spores en vis romantisering af marxismen, der bl.a. kom udtryk i hans kombination af marxismen med ikke-akademisk ”primitiv” tænkning, mysticisme og ikke-vestlige traditioner som Taoismen.⁵⁵⁵ I forhold til at supplere den politiske materialisme med en filosofisk, kunstnerisk materietænkning var en af de væsentligste inspirationskilder dog den franske filosof og kemiker Gaston Bachelard, der netop understregede forbindelsen mellem bevidstheden og den fysiske materie. Selvom Bachelards tænkning ikke som sådan var marxistisk har eksempelvis Louis Althusser læst hans teori som en form for dialektisk materialisme, og for Jorn var der, som vi skal se, en tydelig forbindelse til både Marx og Bohr.⁵⁵⁶

Jorn blev bekendt med Bachelards filosofi gennem Cobra-gruppen. Mange af Cobra-kunstnerne fandt generelt støtte til deres kunstsyn både i Bachelards filosofi men også i den bevægelse, hans biografi i sig selv repræsenterede: Efter ti år som postbud skiftede Bachelard retning og blev professor i kemi og fysik, og herefter brugte han sit efterfølgende filosofiske forfatterskab på at udfordre det naturvidenskabelige verdensbillede. Han påpegede den psykologiske faktor i den måde naturvidenskab bedrives, og argumenterede for, at den måtte suppleres og korrigeres med en kunstnerisk, poetisk indsigt. Christian Dotremont deltog i efterkrigsårene i Bachelards forelæsninger ved Sorbonne, og efterfølgende blev Bachelard inviteret (ifølge Jorn som den eneste filosof) til at skrive en tekst i Cobra magasinet. Jorns, Pol Burys og Pierre Alechynskis artikler fra denne tid henviste direkte eller indirekte til hans tænkning. Jorns og Dotremonts ordbillede *Il y a plus de choses dans la terre d'une tableau que dans le ciel de la théorie esthétique* (Der er flere ting i billedets jord end i den æstetiske teoris himmel, 1949) er ligeledes en oplagt reference til Bachelards tro på, at forestillingskraften er forankret i materien. Det belgiske Cobra-medlem Pol Burys beskrivelse af Cobras interesse for

⁵⁵⁵ Birtwistle påpeger en monistisk tendens i Joens tænkning, som stammer fra hans interesse i religiøse og mystiske tænkere som Strindberg, Almqvist, Frøding, Kirkegaard og Swedenborg. Birtwistle, *Living art*, pp. og 59-63, 123-124.

⁵⁵⁶ Louis Althusser, *Pour Marx* (Francois Maspero, 1965).

Bachelard viser, i hvor høj grad gruppens kunstsyn – ikke mindst Jorns ideer om et ”levende ornament” og ”stoffets grammatik” – korresponderer med Bachelards tænkning:

“Bachelard speaks of the active imagination which penetrates into the fibers and the meanderings of wood. We will find there [...] the bases of a painting of the material imagination actively insinuating itself in the coloured surface and seeking to rediscover in the arabesque and the stroke the different movements which the spirit gives to itself at the time of creation or in returning again, which the spirit of the painter does not suspect.”⁵⁵⁷

Der er således hos Bachelard en ide om, at materiens slyngede former går igen i bevidsthedens tankeslyng. Det, der optog Jorn mest var netop Bachelards bøger om ”materiel imagination” – *La psychanalyse du feu* (Ildens psykoanalyse, 1938), *L'eau et les rêves* (Vand og drømme, 1942), *L'air et les songes* (Luft og drømme, 1943), *La terre et les rêveries du repos* (Jorden og drømmerier om hvile, 1946) og *La terre et les rêveries de la volonté* (Jorden og viljens drømmerier, 1948). Her beskrives de fire elementer – som vel at mærke er før-videnskabelige kategorier, der var centrale i alkymien – som grundlæggende for menneskets poetiske forestillingsevne. Erfaringer og drømme om ilden skaber, ifølge Bachelard, det forestillingsbillede, som solen, månen og stjernerne forstås igennem; de bliver materialiseringer af ildens væsen.

I Bachelards optik observerer vi mennesker altså ikke bare objektivt materien i dens forskellige former, men identificerer os med den, for at forstå den. Han skriver om denne materielle imagination, at ”Going beyond the seductive imagination of forms, it thinks matter, dreams matter, lives matter, or – what amounts to the same thing – it materializes the imaginary”.⁵⁵⁸ Mennesket tænker ikke kun *på* materien, men *i* den, *med* den og *gennem* den og tillader vores forestillingskraft at blive materiel. Begrebet ”materiel imagination” henviser både til denne billeddannelse og til materiens billeddannelse. Det var netop et sådant møde mellem materiens formdannelse og fantasien udspring i materien, Jorn undersøgte i Luxusbillederne og i de materielle eksperimenter fra Albisola (en mere konkret og stofflig anvendelse af Bachelards tænkning end den litterære henvisning i nogle af Cobra-tidens billedtitler). Ideen om materiens formdannelse førte til, at Jorn i *Pour la forme* definerede sin opfattelse af formalisme ikke som et æstetisk, autonom udtryk, men som en materiens formalisme:

”At være formalist vil sige at tro, at materien ikke blot er en uformelig mængde i forandring, men at formerne selv er en del af materien, at materien er delt i forskellige kvali-

⁵⁵⁷ Pol Bury, “De la pièce montée à la pierre” i *Cobra* nr. 2, marts 1949. Her citeret fra Anne Wheeler Williamson, *Cobra 1948-1951* (ph.d.-afhandling, University of California Berkely 1982), pp. 111-113.

⁵⁵⁸ Bachelard, *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, (Dallas Institute Publication, 1999) p.7

teter, hvilket sætter os i stand til at skelne forskellige objekter, der blot er forskellige former i materien. [...] Den farve, der kommer ud fra tuber, er en form for materie, som, når den sættes på lærredet, virker på vore sanser som form, det vil sige materie i ordets mest konkrete betydning. Et menneske kan ved denne direkte påvirkning videregive en menneskelig tilkendegivelse, subjektivere den som udtryk eller demonstration af en menneskelig interesse”.⁵⁵⁹

Luxusbillederne og de øvrige materielle eksperimenter demonstrerer denne materiens formskabelse. Jorn bevarede således sin inspiration fra og interesse for Bachelard længe efter Cobra-tiden, og lærte ham at kende personligt i slutningen af 1950'erne, samtidig med at han i maleriet undersøgte relationen mellem den menneskelige bevidsthed og materien. Jorn malede desuden to portrætter af filosofen i 1960 [fig.3], og Bachelard skrev en katalogtekst, ”La creation ouverte”, om Jorns og Pierre Wemaëres fælles vævninger (hvor han understregede det at drømme sammen i det stoflige materiale).⁵⁶⁰

I 1972 skrev Jorn en artikel, der forklarede, hvordan både det teoretiske grundlag for Cobra og situationistbevægelsen delvis hvilede på Bachelards opfattelse af relationen mellem kunst og videnskab. Bachelard ville på en gang videretænke en rationel videnskabsfilosofi, uden at falde i en rigid positivisme og samtidig anerkende den fænomenologisk-kunstneriske opfattelse af verden. Jorn forklarer:

“en total adskillelse mellem rationalitet og fantasi frigør efter hans mening ikke blot den første, men i samme grad den sidste, nemlig menneskets drømmeverden, der befriet for rationalismens kontrol kan udfolde sig lykkeligt og med god samvittighed som en skabende modvægt mod moderne videnskabelig tænkning [...] Det fundamentalt nye i denne Bachelards tilnærmelse til den fantasifulde, kunstneriske billedverden, er fremhævelsen af dens materialistiske væsen, en imaginær eller indbildt materialisme men dog kun begribelig om man går ud fra stoffet som dens inspirationskilde.”⁵⁶¹

Han beskriver således relationen mellem den rationelt videnskabelige og den kunstneriske tænkning som dialektisk eller komplementær. Jorn betragtede sit eget kunstneriske arbejde som en tænkning i materien, der var endnu mere konkret, idet det ikke blev ved forestillingen om materien, men reelt interagerede med stoffet. Jorns erkendelsesproces gik fra det kunstneriske arbejde med stoffet til de teoretiske refleksioner. Han bifaldt således Bachelard tanke om, ”at der ingen vej fører fra videnskabelig til intuitiv erkendelse, men at den modsatte vej er åben”.⁵⁶² Den intuitive og kunstneriske tænkning kan være en genvej til komplekse eller selvmodsigende erkendelser, som den videnskabelige

⁵⁵⁹ Jorn, *Om formen*, p. 197.

⁵⁶⁰ Bachelard, ”La création ouverte” i *Le long voyage* (Bibliothèque d'Alexandrie, Paris, 1960).

⁵⁶¹ Jorn: ”Livet er en drøm. Gaston Bachelard og ildens billede” i *Demokraten* 20 aug. 1972.

⁵⁶² Ibid.

tanke har svært ved at rumme – som når Jorns maleriske arbejde har ført ham til topologiske teorier.

Bachelards ide om, at den objektive, videnskabelige erkendelse og den subjektive, kunstneriske forståelse er to komplementære opfattelser af verden med lige stor ret, sammenligner Jorn med Bohrs påvisning af, at virkeligheden kan beskrives på to indbyrdes modstridende, men lige sande måder, alt efter hvilke apparater, man bruger til at observere fænomenerne. Bachelard var da også inspireret af relativitetsteorien og kvantefysikkens opgør med Newtons mekaniske verdensbillede og Euklids geometri. Det fremgår af Jorns artikel om Bachelard, at de havde diskuteret topologien, og Jorn mente, at den kunne være med til at nære den ”materielle imagination”. Netop i fortolkningen af alle disse topologiske former, ”ligger vel den væsentligste forskel mellem Cobrakunstnerne og situationisternes tankegang. Den første er informel, den anden repræsenterer en ny dynamisk form-opfattelse”.⁵⁶³ Jorn forbinder således situationisternes *détournement* og omformninger af kulturens billeder, med både Bachelards materielle imagination og Bohrs relativitetsteoretiske kvantefysik.

Jorn påpegede dog, at begrænsningen i Bachelard budskab ligger der, ”hvor han undgår at tage stilling til den omvæltning, der sker ved menneskets ’objektivering’”,⁵⁶⁴ og for at medtænke dette, er det nødvendigt at inkludere Marx’ teorier om fremmedgørelse. Mens mennesket oprindeligt dannede sit verdensbillede ved hjælp af den materielle imagination, blev verdensbilledet efterhånden tillagt en selvstændig sandhedsværdi: ”I det øjeblik hele universet er blevet beskrevet i menneskets billede ved abstrakte analogier, begynder omvendt en ny beskrivelse af mennesket, forklaret sekundært i forhold til dette verdensbillede, der nu har fået ’objektiv’ gyldighed”.⁵⁶⁵ Frem for at være det subjekt, der har skabt verdensbilledet bliver mennesket altså objekt for den verdensforståelse, det har skabt. Det bliver således fremmedgjort over for verden. Samtidig bliver det intellektuelle menneske prioriteret på bekostning af det arbejdende menneske, der har hænderne direkte nede i materien. Derfor er forbindelsen mellem menneskets bevidsthed og materien, mellem subjekt og objekt, mellem form og materie blevet afbrudt. Jorn mener, at en ny forbindelse med materien, i overensstemmelse med tidens nye forståelse af den, kan afhjælpe denne fremmedgørelse. Ved at engagere os i materien, for-

⁵⁶³ Ibid.

⁵⁶⁴ Ibid.

⁵⁶⁵ Ibid.

stille os hvad man kan skabe af den og give kunstneriske bud på det, kan mennesket således skabe forandringer – i stedet for at være objekt for forandringerne. Engagementet i materien har således et revolutionært sigte for Jorn, som han prøver at realisere dels gennem sit maleri og dels ved at supplere Bachelards materielle imagination med indsigter fra den dialektiske materialisme.

Omvendt bruger han også i bogen *Værdi og økonomi* Bachelard til at kritisere den dialektiske materialismes opfattelse af materien. Han mener, at den dialektiske materialisme ignorerer materiens formskabende egenskaber og dermed svigter sit materialistiske udgangspunkt. Det er således tydeligt,

”at det, marxisterne kalder materien [...] normalt opfattes som værende det samme som stoffets egenskab af *råstof* for noget, og ikke i egentlig forstand som *grundstof*. I marxistisk forstand er alt stof reelt og muligt råstof, intet andet. [...] Formbegrebet er så at sige aldrig hos Marx sat i forhold til substansbegrebet”.⁵⁶⁶

I Marx forståelse er materien således en passiv substans uden egen formskabende evne og egen værdi. Der sker så at sige en adskillelse mellem materie og form, der gør at kun formen kan bære på et indhold og have en værdi, mener Jorn. Marx’ grundlæggende beskrivelse af objekters værdi er grundlæggende, at de bliver produceret med en brugsværdi, så bliver de varer med bytteværdi, og når de er blevet solgt, har de igen en brugsværdi. Men ifølge Jorn er denne model alt for simpel. Marx mangler forståelsen for det materielle og anerkender ikke andre former for værdi end den økonomiske. Værdi skabes, siger Marx, af arbejdet som far og materien som mor.

”Men for at en brugsværdi kan forvandles til en rigtig ‘værdi’, en bytteværdi, fremhæver han selv, at det er nødvendigt at eliminere eller komplet devaluere varens ene faktor, dens materielle karakter, fornægte moderen, jorden, som er den oprindelige kilde. *Overgangen fra brugsværdi til bytteværdi sker ved devalueringen af brugsgenstandens materielle realitet.* Den manglende forståelse for den materialistiske betydning af denne operation ses endnu tydeligere i den marxistiske teori, om man går lidt nærmere ind på den marxistiske formopfattelse. Her påstås det, at *brugsværdien er varens naturform*”.⁵⁶⁷

Det er Jorn ikke enig i, for brugsgenstanden er jo ikke en naturform, men en kulturform – ellers skulle et træbord have form som et træ – transformationsprocessen fra materie til brugsobjekt er ikke tilstrækkeligt indarbejdet i Marx’ teori, og det er netop i den proces, der kan skabes en kunstnerisk værdi. For Marx er brugsgenstandens eneste værdi dens brugsværdi, og det er, mener Jorn, ”netop denne mangel på kendskab til det kunst-

⁵⁶⁶ Jorn, *Værdi Og Økonomi*, p. 13.

⁵⁶⁷ Ibid p. 14.

neriske og det kunstige i brugsgenstandenes karakter af rigdom, der reducerer rækkevidden af de marxistiske teorier”.⁵⁶⁸ For udover objektets brugsværdi eller bytteværdi er der en kunstnerisk, menneskelig værdi, og endvidere er der mulighed for at genanvende, omskabe og omfortolke objekter, og give dem en ny kunstnerisk værdi.⁵⁶⁹ Alle disse aspekter er fraværende i Marx tænkning og konsekvensen er, at både den materielle og den menneskelige værdi bliver reduceret til økonomiske størrelser. Både marxismen og kapitalismen fokuserer således for meget på den økonomiske merværdi, som de henholdsvis vil minimere og maksimere.

Men i alle samfund, er der opstået merværdi på baggrund af ren kunstnerisk skaberglæder og denne værdi kan omgå den økonomiske værdisætning ved at blive foræret væk i en potlatch-gestus. Det er således ikke merværdien i sig selv, der er problematisk, men kun en kapitalistisk udnyttelse den. Den dialektiske materialismes værdiopfattelse må således suppleres af en frisættende kunstnerisk, menneskelig værdi, der kan gøre folk til kreative skabere frem for passive forbrugere. Dette kræver en ny indstilling til materien og det er her, Jorn fandt Bachelards filosofi anvendelig, som én der netop understregede materiens fundamentale indflydelse på den menneskelige bevidsthed.

Jorns udformning af en kunstnerisk materieopfattelse var således et forsøg på at komplementere de mangler, han så i de filosofiske, politiske og videnskabelige materieteorier, og som havde store sociale konsekvenser.

Jorn behandlede dels materieproblematikken billedligt, dels i teoretiske tekster, men også i det man kunne beskrive som en blandform mellem de to, nemlig kunstnerbøgerne. *Fin de Copenhague* og *Mémoires* problematiserede forholdet mellem materielle, maleriske formationer i stil med Luxusmalerierne og reklamebilleder af forbrugsgenstande, hvis værdi og betydning omfortolkes i den nye kontekst. Den vareøkonomi, reklamerne repræsenterede, er så at sige blevet konverteret til en kunstnerisk værdi i bøgernes détournement.

I den såkaldte Tungebog, som han udgav sammen med den franske forfatter og patafysiker Noël Arnaud i 1968, satte Jorn materielle, kropslige betydninger op over for strukturalismens abstrakte tegnsystem. Bogen består af en tekst (skrevet af Jorn med

⁵⁶⁸ Ibid p. 14.

⁵⁶⁹ Fremfor marxismens enkle model vare – penge –vare opstiller Jorn den mere komplicerede cyklus naturmateriale-brugsgenstand-vare-penge-vare-brugsgenstand-naturprodukt. Problemet her er industriprodukterne, der som Jorn påpeger, ikke giver noget tilbage til naturen i form af anvendeligt materiale, men hvis produkter oftest er helt devaluerede og ikke kan genanvendes som materiale. Ibid. p. 21.

hjælp fra Arnaud) og 375 billeder af mennesker, fabeldyr og skulpturer fra en lang række kulturer og perioder, der alle rækker tunge. Der er bl.a. vikingeoramentik, middelalderlige søjleudsmykninger, asiatiske maskemotiver, samtidige karikaturtegninger, et fotografi af en demonstrant, der rækker tunge af politiet og det berømte billede af Einstein med tungen ud af munden. [fig. 99] Alle tungerne på de sort-hvide billeder er farvelagt, hvorved tungens visuelle og materielle karakter fremhæves. Billederne tydeliggør desuden alle de funktioner, tungen har udover det at tale: Den kan bruges til at spise, synge, drikke, slikke, grine, kysse, kaste op og til at vise disrespekt. Bogens titel *La langue verte et la cuite* kan oversættes til "Den rå og den kogte tunge" eller til noget i retning af "Slang og beruselse".⁵⁷⁰ Titlen parafraserer Lévi-Strauss' bog *Le cru et le cuit* (Det rå og det kogte, 1964), der kortlægger reglerne for måltider i forskellige kulturer som et tegnsystem. Tungebogen fører på patafysisk vis strukturalismens systemer ud i absurde kortlægninger over madkulturerne i de parisiske arrondissements og tungens forskellige tegnmæssige betydninger. Bogens undertitel *Étude gastrophonique sur la marmythologie musiculinaire* henviser desuden til tungens sanselige egenskaber.

Som læser får man en fornemmelse af både at blive vrænget af og at bladre igennem en "tungens morfologi" – tunger der hele tiden ændrer form, deformeres, forgrenes, rulles ud og ind. En af de første illustrationer er en tegning af en mand, hvis hele ansigt er blevet én stor tunge. Billedet er placeret ved siden af et citat af sprogforskeren Roman Jakobson, der erklærer "Linguista sum: Linguistici nihil a me alienum puto" (Jeg er lingvist, intet lingvistisk er mig fremmed)⁵⁷¹ [fig. 100]. Således starter bogen med at række tunge af lingvistikken og troen på, at verden kan kendes gennem sproget. Også strukturalismens undersøgelser af sprogsystemet som en individ-uafhængige struktur, der er adskilt fra den fysiske menneskelige krop, latterliggøres i en parodi over et strukturalistisk skema. [fig. 101] Skemaet har akser med humoristiske navne som *langue dissolue*, *protolangue*, *langue corpusculaire* og *paralanguage*. I midten af skemaet har Jorn placeret en ekspressiv tegning af én, der rækker tunge, hvorved dobbeltbetydningen af ordet *langue* (sprog og tunge) understreges. Samtidig med at tungen vrænger af hele skemaet, bliver den placeret som det centrale ur-udtryk, som al kommunikation er

⁵⁷⁰ Jorn og Noël Arnaud, *La langue verte et la cuite* (Jean-Jacques Pauvert, Paris 1968) *Langue verte* betyder både rå eller grøn tunge og rå sprog, gadesprog eller slang. *Cuit* (stegt/tilberedt) bruges tilsvarende i den overførte betydning at "være godt stegt", altså beruset.

⁵⁷¹ Ibid. p.8.

bygget op omkring. Et før-sprogligt, kropsligt og visuelt udtryk, som en alternativ til den sproglige logocentrisme.⁵⁷²

I sin kritik af sprogteoriens tilsidesættelse af visuelle og materielle betydninger var Jorn inspireret af den amerikanske filosof Susanne Langer, som i sin kunstteori netop undersøgte den semantik, der eksisterer udenfor sprogets grænser. I bogen *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* fra 1948 (som Jorn henviser til både i *Naturens orden* og i *Pour la forme*), skriver hun:

”Jeg vil altså følge logistikerne og sprogforskerne så langt det skal være, men jeg vil ikke love, at jeg ikke går videre. For der findes en udforsket mulighed for ægte semantik hinsides det diskursive sprogs grænser [...] I bedste fald er den menneskelige tænkning blot en lillebitte ø, hvor grammatikken hersker, midt i et hav af følelser, der udtrykkes gennem ’Oh-Oh’ eller den rene pludren”.⁵⁷³

Det er disse mudrede bredder af materielle, ikke-diskursive betydninger, Jorn undersøger både i Tungebogen og i sit maleri. Som et ekko af Langer konstaterede Jorn, at den ”præ-symbolske semantik er kunstarternes erfaringsfelt”,⁵⁷⁴ og her kunne man indfange betydningerne i materien, som undslap semiotikkens forståelse.

Selvom han fandt inspiration – bl.a. til sin triolektik – i semiotikken og strukturalismen kritiserede Jorn også i andre tekster⁵⁷⁵ disse teorier for at glemme det menneskelige aspekt i betydningsdannelsen. I Tungebogen fik denne kritik imidlertid et kunstnerisk udtryk, der også på selvironisk vis karikerede hans eget projekt med bogserien ”10.000 års nordisk folkekunst”, som byggede på lignende sammenstillinger af motiver på tværs af tid og kultur. Tungebogen præsenterer således den sammenlignende vandalisme i en kunstnerisk, patafysisk form, der på en gang billedligt, seriøst og humoristisk argumenter for en materialistisk kunstopfattelse. Den er, som den canadiske kunsthistoriker Steven Harris har formuleret det, baseret på flere materielle grundelementer: “on a philosophical and practical materialism, through which art is a practice in, and on, the real; on the idea of an experimental knowledge or connaissance, achieved through an engagement with empirical matter; and on the notion of a visual thinking that is independent of language.”⁵⁷⁶ Alle disse aspekter samlede sig i det materielle kunstsyn Jorn

⁵⁷² Det er samtidig en parodi på det, den danske sprogforsker Louis Hjelmslev kaldte glossemantik (glosa er græsk for ”tunge”). Jorn havde læst både Hjelmslev og Levi-Strauss. For en analyse af Jorns kritik af Hjelmslevs ”glossematik” se Holm, *op. cit.*

⁵⁷³ Her citeret fra Bent Fausing: *Drømmebilleder. Om billeder, drøm og køn* (Tiderne skifter, 1993), pp. 305-306.

⁵⁷⁴ Jorn, *Om formen*, p. 175.

⁵⁷⁵ Fx i Jorn, ”Strukturalisme og fortielse”

⁵⁷⁶ Steven Harris, ”How Language Looks: On Asger Jorn and Noël Arnaud’s *La Langue verte*” i *October* nr. 141, p. 118.

formulerede. Med ammunition fra den filosofiske diskurs vendte han tilbage til den nyeste atomfysiks videnskabelige beskrivelse af materien.

Materiens videnskab. Komplementærteori og New Materialism

I *Naturens orden* kombinerede Jorn erfaringerne fra sine kunstneriske og filosofiske refleksioner over materien med sin æstetiske teori *Held og hasard* til at mere samlet bud på en kunstnerisk materieopfattelse, der modsvarede den nyeste videnskab. Samtidig med at Jorn i *Naturens orden* zoomer helt ind på materiens atomare mindsteenheder, udkrystalliserer han også her sin triolektiske teori, som han opfatter som en forklaringsmodel med en meget bred anvendelse, der kan forklare relationen mellem forskellige verdensopfattelser. Nogle områder af hans materieopfattelse mener jeg kan ses som en forløber for den såkaldte New Materialism, der i dag er blevet et fremtrædende forskningsområde med teorier som bl.a. Karen Barads "agential realism", som jeg vil komme tilbage til. Grundlaget både for New Materialism og for Jorns materialismetænkning er dels opfattelsen af materien som aktiv, betydningsskabende, og dels den opløsning af subjekt-objekt-relationen, som Niels Bohr med sin komplementaritetsteori førte den videnskabelige argumentation for. Endelig er det karakteristisk, at den nye materialisme kombinerer faglige indsigter fra filosofi, kulturteori, naturvidenskab, feminisme og kunst, hvilket gør den til en velegnet ramme for at diskutere både den tværfaglige tilgang i Jorns tænkning og de aktuelle perspektiver i hans materieteori.

I *Held og Hasard* kritiserer Jorn den klassiske modsætning mellem det passive, livløse materielle objekt og det bevidste, tænkende, følende og handlende subjekt. Hvis materien ikke selv var udstyret med en egen, aktivt formdannende interesse, ville den simpelthen falde fra hinanden og ikke kunne danne sammenhængende organismer, argumenterer Jorn. Han definerer denne formdannende egenskab – eller det han også kalder sammenhængen eller interessen – som det subjektive.

"Vi har defineret subjektiviteten som interessen eller sammenhængen. Enhver celle i det menneskelige legeme er et objekt og samtidig et interesseområde, et subjekt, et handlende individ. Cellerne er igen dele af organernes interesseområder, der i fællesskab danner det menneskelige jeg, legeme eller individ med samt hans åndelige tilbehør. [... Tilsammen danner individerne et] fællesmenneskeligt objekt, menneskeheden som altså ikke er en idé, men en realitet, et legeme, et jeg eller subjekt".⁵⁷⁷

⁵⁷⁷ Jorn, *Held og hasard*, p.30.

Jorn foretager her en materialistisk omvending af de hegelianske ide om ånden som en altomfattende, overindividuel bevidsthed, der udgør virkelighedens inderste væsen, og som efterhånden ”kommer til sig selv” i mennesket.⁵⁷⁸ I Jorns tænkning udspringer denne overindividuelle bevidsthed fra selve materien; den *er* i materien, og han forsøger derfor at udvikle en teori om ”stoffets objektive subjektivitet, der gør det legemlige identisk med det sjælelige”.⁵⁷⁹ Han erkender, at denne tanke er utraditionel og spørger retorisk: ”Objekt og subjekt skulle altså blot være to forskellige måder, hvorpå man opfattede de samme fænomener, og to forskellige sider af deres væsen. Netop!”.⁵⁸⁰ For ham er subjekt og objekt altså ikke udtryk for en essentiel modsætning mellem stof og ånd, men blot to positioner, der beskriver forskellige sider af stoffet. Disse positioner udmønter sig i en videnskabelig og en kunstnerisk interesse i materien: ”Den objektive videnskab er læren om, hvordan materien tænker, om materiens ånd. Den subjektive videnskab kaldes læren om, hvordan stoffet føler, om stoffets interesser eller stoffets sjæl, dets entusiasme eller eros, dets legemsdannende princip”.⁵⁸¹ Sidstnævnte subjektive indstilling er den kunstneriske. Den æstetiske tilgang til stoffet er ensbetydende med at være sammenhængende med det og vedkende sig dets fænomener, objekter og interessesfærer, forklarer han. Kunsten er således et forsøg på at forbinde sig også med de ukendte, uforståelige materielle fænomener, som videnskaben har afsløret, og han definerer derfor det æstetiske som en

”meningsløs absurditet, ren, fri handling, altså virkelig stoffets unyttige overskudskraft eller luksus. Studiet af [...] æstetik må da først og fremmest blive studiet af overskydende eller irrationelle virkninger i sammenhængen. Studiet af sådanne reaktioners tilstedeværelse i atomfysikkens og universalfysikkens grænseområder, med den universelle helhed opfattet som en sammenhæng eller subjekt, ville selvfølgelig kræve specialisters indsigt men synes måske allerede antydnet i disses seneste resultater”.⁵⁸²

Både æstetikken og den nyeste atomfysik studerer altså – på meget forskellige – stoffets irrationelle opførsel. Jorn uddyber relationen mellem disse to tilgangsvinkler i *Naturens Orden*, hvor han diskuterer kvantefysikkens omvæltning af den klassiske naturvidenskab, og den måde, hvorpå den strider mod almindelig logisk tankegang. I forordet til *Naturens orden* forklarede han: ”Min interesse for Niels Bohrs komplementærteori bestod i, at jeg her fandt det punkt, hvorfra jeg kunne begynde at manøvrere rundt med den dialektiske materialisme. [...] Bagefter afprøvede han] om man kunne gøre det mod-

⁵⁷⁸ G.W. F Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, 1807.

⁵⁷⁹ Jorn, *Held og hasard*, p.28.

⁵⁸⁰ Ibid. p. 27.

⁵⁸¹ Ibid. p. 28.

⁵⁸² Ibid. p. 54–55.

satte og opfatte også den som sin verden og den dialektiske materialisme som punkt”.⁵⁸³ Han erkender dog, at han ikke kan tilslutte sig hverken komplementærteorien eller den dialektiske materialisme som holdepunkt, men forsøger at kombinere dem i sin egen teori, triolektikken.

Niels Bohr fremsatte komplementærteorien – eller Københavnerinterpretationen⁵⁸⁴ – som en forklaring på Heisenbergs ubestemmelighedsprincip, der bl.a. viste, at fotoner med ét måleredskab agerer som bølger, og i en anden forsøgsopstilling opfører sig som partikler. Ifølge Bohr måtte man anerkende disse uforenelige beskrivelser af stoffet som komplementære sandheder og indrette fysikken efter denne indsigt. Han mente desuden, som han beskrev i *Atomfysik og menneskelig erkendelse*,⁵⁸⁵ at denne komplementaritet også gjorde sig gældende på andre af erkendelsens områder uden for fysikken. Selvom komplementaritetsprincippet efterhånden blev anerkendt indenfor kvantefysikken, mødte den kritik for at bevæge sig ud over et snævert videnskabeligt perspektiv, og blev bl.a. kaldt en ”tryllestav der ikke gjaldt uden for København”.⁵⁸⁶ Men det er netop denne brede erkendelsesteoretiske forståelse af, at to uforenelige tanke-systemer begge kan være gyldige, Jorn tager op og udbygger til sin egen triolektiske komplementaritet, som han med en ironisk fordrejning af Bohrs teori kalder ”Silkeborg-interpretationen”. Han argumenterer bl.a. – med patafysisk sans for imaginære løsninger – for at supplere bølge- og partikelteorien med en ”lysets plastiske formteori”, som han mener at have erfaret eksistensen af i sit kunstneriske arbejde.⁵⁸⁷

Jorn var optaget af de radikale konsekvenser, Bohrs teori havde for opfattelsen af relationen mellem subjekt og objekt. Eftersom menneskets forsøgsopstillinger og betragtningsmåde delvist kan bestemme, hvordan materiens mindste dele opfører sig, konkluderer Bohr, at materien på én gang er objektivt eksisterende, og noget der bliver konstrueret af det subjekt, der betragter. Men mens Bohr betragter måleapparatet som udtryk for subjektets synsvinkel på objektet, advarer Jorn imod at identificere mennesket med apparatet og understreger, at der er tale om tre forskellige positioner: Subjektet, instrumentet og objektet er alle indbyrdes sammenhængende og konstituerende for hinanden i iagttagelsessituationen. Han konstruerer således en triolektisk komplementa-

⁵⁸³ Jorn, *Naturens orden*. pp. 5-6.

⁵⁸⁴ Ud over Bohr var også bl.a. Werner Heisenberg, Wolfgang Pauli, Aage Petersen og Leon Rosenfeld medunderskrivere af Københavnerinterpretationen.

⁵⁸⁵ Niels Bohr, *Atomfysik og menneskelig erkendelse*, (Schulz 1957). Jorn ejede et eksemplar af bogen.

⁵⁸⁶ Arnold Sommerfeld, *Atombau und Spektrallinien* (Vieweg, Braunschweig 1922 (opr. 1919)), p. 338.

⁵⁸⁷ Jorn, *Naturens orden*, p. 11.

ritet mellem det objektive materielle, det subjektive menneskelige og det instrumentelle eller begrebslige, som han også forbinder med Hegels fremmedgørelse – det, der skyder sig ind mellem subjektet og objektet.

Det, Jorn er mest optaget af i bogen, er de tre forskellige tænkemåder, denne triolektik afføder alt efter hvilken position, man fokuserer på: Videnskabens logiske tænkning fokuserer på det objektive, filosofiens tænkning retter sig mod begreberne, og kunstens vilje- eller ønsketænkning fokuserer på subjektiviteten. Disse tankesæt modsiger hinanden, men er lige nødvendige, og alt efter ens egen position bliver de to andre positioner defineret forskelligt. Fx skal instrumentet fra et videnskabeligt udgangspunkt minimere subjektets påvirkning af det betragtede objektet, mens det fra et kunstnerisk perspektiv skal bruges til at maksimere den menneskelige påvirkning. Der er således hele tiden en bevægelse og udveksling mellem de tre positioner.

Selvom de begge anerkender, at materien dels selv tager form og dels bliver formet af subjektet og apparatet, er Bohrs videnskabelige og Jorns kunstneriske motivation for overhovedet at eksperimentere med materien derfor også grundlæggende forskellige. Bohr forudsætter, at hans videnskabelige eksperiment kan forklares i ord og gentages med samme resultat, mens Jorns kunstneriske eksperiment omvendt kræver, at man ikke kan forudsige resultatet, og at der er et element af spil og en reel risiko for, at eksperimentet mislykkes. Ved at fastholde den klassiske fysiks krav om et klart, logisk sprog bremser Bohr noget af potentialet i sin teori og går ikke langt nok i sin omvæltning af videnskaben, argumenterer Jorn. Han mener, at videnskabens sprog bør fornyes også på baggrund af kunstneriske indsigter, ligesom kunstens sprog er blevet fornyet af de videnskabelige opdagelser. Når den britiske biolog C.D. Darlington mener, at videnskaben har brug for "a Ministry of Disturbance, a regulated source of annoyance, a destroyer of routine, an underminer of complacency",⁵⁸⁸ så er svaret på denne efterspørgsel ifølge Jorn et ministerium for æstetisk virksomhed. Den kunstneriske forskning i dette regi skal have til opgave at undersøge alle de iagttagelser og ideer, der i tidens løb er blevet afvist af videnskaben, fordi den ikke kunne rumme de gensidigt udelukkende forklaringer – fx ideen om lysets plastiske formteori. Det er således et slags patafysisk institut i kunstnerisk forskning, Jorn efterspørger, og delvis selv leverer et bud på med sit Skandinaviske Institut for Sammenlignende Vandalisme.

⁵⁸⁸ Ibid p. 24

Intentionen med *Naturens orden* var at levere et argument for, at den filosofiske og videnskabelige tænkning måtte suppleres med en kunstnerisk. Jorns patafysiske korrektion af Bohrs model er ifølge João Leão, der med en baggrund som fysiker har studeret Jorns teori,

“not only essentially correct but parallel and anticipate some of the contemporary criticism directed at Complementarity and the Copenhagen interpretation by physicists and philosophers of science. [Besides, it] holds more than a grain of insight of use in the undergoing recurrence and revaluation of Bohr’s famed concept in several distinct areas of physical research”.⁵⁸⁹

På trods af, eller måske netop på grund af, at Jorns argumentation hverken er videnskabelig eller akademisk, er det tilsyneladende lykkedes den gennem et intuitiv, kunstnerisk perspektiv – i Bachelards ånd – at blottlægge nogle af videnskabens blinde pletter.

Mens Jorn i *Held og hasard* argumenterede for helt at ophæve forskellen mellem en passiv, objektiv materie og et aktivt, handlende subjekt, handler det i *Naturens orden* mere om at påpege, at deres relation bestemmes af det (begrebs)apparat, der skyder sig ind imellem dem. Hans triolektik genindfører på sin vis en opposition mellem subjekt og objekt (udvidet med endnu tredje pol), men det er vigtigt at holde sig for øje, at Jorn ikke opfatter triolektikken som en statisk, men som en dynamisk relation, hvor to af punkterne når som helst kan smelte sammen i en dialektisk relation til den tredje (jfr. fodboldspillet, hvor to hold går sammen mod det hold, der har bolden). Positionerne er således hele tiden i bevægelse i forhold til hinanden, men det er vigtigt for Jorn, at de også hele tiden skal kunne adskilles igen. Når samfundet er domineret af automatisering og fremmedgørelse, er det nemlig ifølge Jorn fordi, den subjektive position smelter sammen med apparatets position. Denne afhumanisering kan kun modgås af en styrkelse af det kunstnerisk- subjektive område.⁵⁹⁰ Jorns materieteori funderer sig dels på et opgør med en statisk bipolar opfattelse af subjekt og objekt, og dels på en øget opmærksomhed på de begreber materien forstås igennem og nødvendigheden af at forny den klassiske, videnskabelige diskurs.

En lignende diskursiv-materiel tilgang er central for den materielle teori som kvantefysiker, feminist og kulturteoretiker Karen Barad har formuleret inden for de sidste 20 år, og hvis udgangspunkt er, at bevidstheden altid allerede er materiel. Barads teori har været central i formuleringen af New Materialism. Betegnelsen New Materialism blev indført parallelt af Rosi Braidotti og Manuel DeLanda i anden halvdel af 1990'erne, og feltet omfatter teoretikere som Jane Bennetts, Vicky Kirby, Donna Hara-

⁵⁸⁹ Leão, op. cit. p. 4.

⁵⁹⁰ Jorn, *Naturens orden*. p. 22.

way og Quentin Meillassoux. Mange af disse henter inspiration fra Deleuze, Guattari og Bruno Latour til at bryde med det, Latour kalder den ”moderne forfatning”, hvor subjekt og objekt, samfund og natur er strengt adskilte områder. I stedet beskriver de mennesket som indfældet i et netværk, hvor menneskelige og ikke-menneskelige aktører er forbundne.⁵⁹¹ Grundtanken i New Materialism er ikke ny, men bygger på de ikke-dualistiske opfattelser af materien, som kan spores tilbage til fx Spinoza og Henri Bergson. Det ”nye” skal markere forskellen til den dialektiske materialisme, der, som Jorn også påpegede, overså materiens aktive, selvorganiserende evne.⁵⁹² Rosi Braidotti beskriver den ny materialismes kødelige subjekt som lige dele materielle forandringsprocesser og sociale konstruktioner:

“A piece of meat activated by electric waves of desire, a text written by the unfolding of genetic encoding. Neither a sacralized inner *sanctum*, nor a pure socially shaped entity, the enfleshed Deleuzian subject is rather an “in-between”: it is a folding-in of external influences and a simultaneous unfolding outwards of affects.”⁵⁹³

Karen Barad har en tilsvarende opfattelse af subjektet, og jeg vil i det følgende holde mig til at diskutere hendes udlægning af den nye materialisme, fordi hendes teori ligesom Jorns tager direkte udgangspunkt i Bohrs komplementaritetsteori og dennes fokus på sammenhængen mellem den aktive atomare materie og de begrebsapparater, vi bruger til at begribe den. Barad gentænker ligesom Jorn grænserne mellem subjekt og objekt, bevidsthed og krop som begrebspar, der både er objektivt eksisterende og diskursivt konstruerede, men hun gør det ved at kombinere Bohrs teori med Judith Butlers performativitetsteori. Siden Jorn kritiserede lingvistikens ekskludering af kroppen, har semiotiske, lingvistiske vendinger og konstruktivistisk tankegang i lange perioder gjort kulturteorien endnu mere tilbøjelig til at ignorere materiens og kroppens betydning. Som Barad formulerer det har indstillingen længe været den, at: ”Language matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing

⁵⁹¹ Latour kalder burger betegnelsen ”aktanter” for at pege på at de både kan være menneskelige og ikke-menneskelige. Se fx Bruno Latour, *The Pasteurization of France* (Harvard University Press 1988).

⁵⁹² Som Manuel De Landa har formuleret det: “Obviously, I put the word „neo” there to distinguish it from Marxist materialism. The only good thing that Marxism ever gave us was its materialism, the idea that we need to explain things that happen right here without appeals to God.” Konrad Becker and Miss M. An Interview with Manuel de Landa” <http://www.t0.or.at/delanda/intdelanda.htm> (sidst besøgt 15.8.2014)

⁵⁹³ Rosi Braidotti, “Teratologies,” (2000) citeret i Rick Dolphijn og Iris van der Tuin, *New Materialism: Interviews & Cartographies*, (Open humanities press, M Publishing, University of Michigan Library, 2012) p. 19. Se <http://hdl.handle.net/2027/spo.11515701.0001.001> (sidst besøgt 1.7.2014)

that doesn't seem to matter anymore is matter.”⁵⁹⁴ Især har feminismen haft et anstrengt forhold til materien som fænomen, fordi den i en klassisk, patriarkalsk forståelse er blevet identificeret med en negativ, feminin andethed overfor det mandlige subjekts bevidsthed. Groft sagt har feminismen *enten* (især i forskelstænkningen) taget materien og kropsligheden demonstrativt på sig for at definere den positivt eller for derigennem subversivt at undergrave identifikationen mellem kvinde og materie⁵⁹⁵; *eller* man har (især i gender studies) distanceret sig fra den kropslige materie og i stedet understreget de kulturelle konstruktioner af kønnet og kroppen.⁵⁹⁶ Med den nye materialisme har feministisk teori imidlertid engageret sig i en ny forståelse af materien, der anerkender begge sider. Barad anerkender således Butlers beskrivelse af, hvordan kroppen konstrueres gennem performative gentagelser af de gældende diskurser og kønsnormer, men understreger samtidig, at kroppens materie *også* er medkonstituerende; den yder modstand, sparker tilbage og er performativ og agerende i sig selv. I lighed med Jorn, men med et andet udgangspunkt, fremhæver Barad således materiens formdannende egenskaber og konkluderer: “Matter is neither fixed and given nor the mere end result of different processes. Matter is produced and productive, generated and generative. Matter is agentive, not a fixed essence or property of things”.⁵⁹⁷

Det er denne opfattelse af materien, der danner baggrund for hendes teori om “agential realism” – altså en aktivt agerende realitet – der kombinerer ontologiens lære om verden og epistemologiens lære om erkendelse i det, hun kalder en onto-epistemologisk, eller en materiel-diskursiv opfattelse af virkeligheden. Med begrebet ”intra-action” beskriver hun det fænomen, at materie og bevidsthed, objekt og subjekt ikke er to færdigformede fænomener, der interagerer, men fænomener der gensidigt transformerer og konstituerer hinanden i tilblivelsen. Ligesom Jorn bruger hun netop Bohrs komplementaritetsteori til at forklare, at “We are not outside observers of the world. Nor are we simply located at particular places *in* the world; rather, we are part of

⁵⁹⁴ Karen Barad, ”Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter” i *Signs: Journal of women in culture and Society*, 2003, p. 802.

⁵⁹⁵ Fx kunstnere som Carolee Schneemann, Mira Schor, Hannah Wilke, Cindy Sherman, Kiki Smith og Valie Export generobring af den kvindelige krop og sexual-difference-teoretikere som Irigaray, Grosz, Braidotti og Cixous, der søger at underminere fallogocentriske essentialiseringer ved kritisk at gennemarbejde den traditionelle videnskabs og filosofis forhold til begreber som kvinder, krop og materie.

⁵⁹⁶ Fx socialkonstruktivistisk orienterede feminister fra Simone de Beauvoir over den Foucault-inspireret feminisme til Judith Butler.

⁵⁹⁷ Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, (Duke University Press 2007) p.137.

the world in its ongoing intra-activity”.⁵⁹⁸ Bohrs relativitetsteori viser, at materielle objekter ikke har nogen faste, iboende grænser eller egenskaber. Således refererer ”bølge” og ”partikel” ikke til forskellige egenskaber i en foton, men er to observationsmetoder, der laver forskellige snit mellem objektet, apparatet og subjektet. Barads pointe er, at sådanne forskellige snit – mellem natur og kultur, materie og mening, mand og kvinde – alle er midlertidige og lokale grænser mellem fænomener, der er fundamentalt indfiltret i hinanden. Hun bruger også begrebet cutting together-apart til at illustrere, at selv om der foretages et snit, der gør det muligt at skelne mellem subjekt og objekt inden for et givent fænomen, er fænomenets dele på samme tid forbundne og sammenfiltrede. Denne beskrivelse kunne også give mening i forhold til Jorns triolektik.

Barads beskrivelse af materien som en “substance in its intra-active becoming – not a thing but a doing, a congealing of agency”,⁵⁹⁹ har mange ligheder med Jorns beskrivelse i *Held og hasard* af, hvordan

”alle fænomener, objekter og interessesfærer befinder sig i en ustandselig forandring, etableres, udbygges og opløses, indgår i andre sammenhænge, veksler, fortsættes og sprænges, at der altså findes forskellige bekendskabsgrader, lige fra de mest luftige og overfladiske til de sammenhængende, flydende, ja faste, kompakte, næsten immobile og ubrydelige forbindelser, og det æstetiske stadium er altså studiet af de overfladiske enkeltstadier.”⁶⁰⁰

I hans triolektiske model er denne flydende sammenhæng imidlertid blevet erstattet af mere strukturerede relationer, der dog stadig er tæt forbundne og indbyrdes afhængige. Både Jorn og Barad ønsker at overskride det fikserede skel mellem den passive materie og den meningsgenerende bevidsthed; og mellem naturvidenskabens opfattelse af materien som et faktum og konstruktivismens beskrivelse af den som diskursivt bestemt. Begge forstår subjektets og materiens ”interesse” eller ”agency” som sammenvævede. Barad citerer Jusy Grahns karakteristik af denne indstilling ikke som et forsøg på at ”understand”, men snarere ”to ’interstand’ is what we do, to engage with the work, to mix with it in an active engagement”.⁶⁰¹ Men mens Jorn betragter dette direkte engagement i materien som en kunstnerisk tænkning og understreger, at hans teori bygger på en æstetisk, intuitiv tænkning og et praktisk kunstnerisk arbejde, betragter Barad sin akademisk funderede teori som en specifikt feministisk strategi, der udpeger en tænk-

⁵⁹⁸ Barad, ”Posthumanist Performativity”, p. 828.

⁵⁹⁹ Ibid., p. 827.

⁶⁰⁰ Jorn, *Held og hasard*, p. 35.

⁶⁰¹ Karen Barad, ”Meeting the Universe Halfway”, i L.H. Nelson and J. Nelson (red.), *Feminism, Science, and the Philosophy of Science* (Kluwer Academic Publishers, 1996), p. 189

ning, hvor materien hverken tænkes som værende uden for kulturen eller som kulturbestemt. En tænkning, hvor heller ikke kønnets og kroppens materie kan tænkes som biologisk essentialisme eller kulturel konstruktion.⁶⁰²

Jorn kommenterede ikke selv direkte på kønsimplikationerne i den tænkning, han udviklede om materien, selvom den netop beskæftiger sig med begreber som naturen og kroppen, som han i andre sammenhænge har givet et feminint prædikat. I hans materieforståelse bliver den subjektive position identificeret med det kunstneriske, menneskelige og indirekte maskuline, men pointen er, at forskellen til materien ikke kan opretholdes, og at materiens og kroppens grundlæggende betydning er blevet ignoreret og undervurderet. Det er muligt at drage forskellige kønsmæssige konsekvenser heraf. I en feministisk optik kan man hæfte sig ved at Jorn i *Naturens orden* genetablerer en adskillelse mellem subjekt og objekt, der godt nok ikke er bipolar, men triolektisk; og da han selv et par år senere i *Alfa og omega* forsøgte at tænke kønsrelationerne ind i triolektikken, var den maskuline prioritering lige så udpræget som i dialektikken. Barads teori kan udpege en alternativ fordrejet læsning, der udvikler nogle af de potentialer i Jorns tænkning, som han (i kraft af sin tid og maskuline selvopfattelse) ikke selv kunne eller ville udfolde. Tendenser i selve teorien til en fleksibel, dynamisk relation mellem positioner som køn, og at anerkendelsen af at forskelle er både materielle og diskursive, ikke i form af fastlåste modsætningsforhold, men som grænsedragninger, der hele tiden etableres forskelligt ud fra de konkrete situationer.

Jorns og Barads teorier om materien udspringer af forskellige historiske kontekster og faglige positioner, og der er naturligvis mange punkter, hvor de er radikalt forskellige. Først og fremmest er Jorns tilgang kunstnerisk, undersøgende og spænder bevidst ben for et stringent, akademisk argument, hvorimod Barads teori er forankret i både naturvidenskabelige og humanistiske akademitraditioner. Deres grundindstilling til subjekt-objekt-opløsningen er sammenlignelig, men selvom Jorn i *Held og hasard* bevæger sig ”udenfor den menneskelige, ja, selv den organiske subjektivitet og hævder, at selv det mindste atom med dets roterende kernesystem lige så vel som solsystemerne

⁶⁰² I dele af sin teori mener jeg, Barad bliver lovlig kuriøs. Når hun fx taler om en ”queering” af atomet, og altså indlæser en kønspolitisk betydning i dets mangel på en fast identitet som enten bølge eller partikel, er det naturligvis humoristisk ment, men det har også mødt en forståelige modstand i det naturvidenskabelige miljø. Joao Leao har i en mail-korrespondance med undertegnede givet udtryk for skepsis overfor Barads teorier og erklæret at ”I must confess that I was not counting on addressing this subject on my essay because I found them peripheral to my own focus [...] But I think you may have convinced me to take another look.”

må opfattes som interesse-sfærer, handlingsenheder eller subjekter”,⁶⁰³ så giver han i sidste ende ikke slip på det antropocentriske perspektiv, der dominerer det modernismens verdenssyn. Barad, som er funderet i en postmoderne tænkning, følger derimod flugtlinjerne længere ind i den ikke-menneskelig, fluktuerende mikrofysik – det, Deleuze og Guattari kalder det molekylære. Ikke desto mindre er Jorns beskrivelse af den meningsbærende, selvorganiserende materie og den ”objektivt-subjektive interesse” et aspekt i hans tænkning, der er aktuelt i en nutidig kontekst. Jeg mener, at hans kombinerede teoretiske og kunstneriske praksis leverer et vægtigt bud på en materieforståelse som supplerer og korrigerer tidens filosofiske og videnskabelige verdenssyn. Ikke mindst er den konkrete, kunstneriske materialisering af hans kunstsyn, et udfordrende materiale som den nye materialisme og andre teorier kan undersøge, videreudvikle og møde fysisk modstand i. Jeg opfatter hans materielle kunstsyn som en stående invitation til at engagere sig i hans værker både sanseligt, kropsligt og med intellektuel refleksion, og som en provokation til at videreudvikle, fordreje og ironisere videre over og justere den i forhold til samfundets udvikling.

⁶⁰³ Jørn, *Held og hasard*, p. 33.

6. Afslutning

Asger Jorns kunstneriske og teoretiske arbejde undersøger helt grundlæggende, hvad det vil sige at være menneske, kunstner og mand i sin tid. Han bestræbte sig ikke alene på at analysere disse spørgsmål politisk, videnskabeligt, filosofisk og æstetisk, men også på at foretage kunstneriske indgreb den omgivende virkelighed. En virkelighed, der var præget af den kolde krig, forbrugersamfund, atomvidenskab og forandringer i kønsrollerne. Med analysen af Jorns praksis gennem de tre tematikker køn, populærkultur og materie, mener jeg at have givet indsigt i den centrale betydning af disse områder for hans kunst. Diskussionen af kønsperspektivet har fået mest plads i afhandlingen, fordi det er en problematik, der på én gang infiltrerer hele Jorns praksis og samtidig har udgjort den største blinde plet i Jornforskningen.

Grunden til at kønstatistikken ikke er blevet adresseret kan dels skyldes en manglende kunsthistorisk erkendelse af problematikens relevans, dels at man i en diskussion af Jorns syn på køn også blotlægger nogle af de mindre progressive – og nogle gange direkte chauvinistiske – aspekter i hans virke. En sådan angst for karaktermord mener jeg dog kun er berettiget i forbindelse med en ensidig og forarget tilgang til hans kønsyn, der er upåvirket overfor den humoristiske og ironiske tone i hans kunst, og hvis analysens forehavende er at etablere en kunstnerisk heltefigur. Min bestræbelse med kønsoptikken har hverken været at hylde eller kastre, men med historisk distance at forstå og beskrive hans praksis som en kamp for at etablere et nyt ståsted for kunsten og kunstneren, der korresponderede med tidens samfundsmæssige udfordringer. Opmærksomheden på køn gør det i mine øjne tydeligt, hvordan Jorns værk på nogle punkter er dybt forankret i modernismens bi-polære og patriarkalske tænkning, mens han på andre fronter bruger avantgardistiske og postmoderne strategier til at destabilisere og revolutionere det modernistiske verdensbillede og dets centrerede subjekt. Således spiller kønsspørgsmålet, som jeg har argumenteret for, en mere kompleks rolle i hans praksis end den entydige historie, der oftest fortælles om den maskuline modernisme og den feminine postmodernisme. En opsummering af afhandlingens argumentation kan forhåbentlig anskueliggøre dette.

Jeg har læst tematiseringen af køn i Jorns tekster på flere forskellige planer: Dels på det eksplicite plan, hvor han diskuterer køn som en tematik; dels har jeg forsøgt at afkode underteksten, hvor hans behandling af forskellige begrebspar afslører en implicit

tilskrivning af maskulinitet til de værdier, han prioriterer; og dels har jeg diskuteret selve sprogbbruken i teksterne som noget, der kan udtrykke en kønsposition.

Den kulturhistoriske ramme, jeg har fremhævet, som udgangspunkt for Jorns behandling af kønstatistikken udgøres af venstrefløjens og sexpol-bevægelsens opgør med den borgerlige seksualmoral i 1930'erne. På denne baggrund, var Jorns udgangspunkt, som jeg har vist, en fritænkende indstilling baseret på en udogmatisk fortolkning af den dialektiske materialisme, hvor kønsrelationen var et centralt element. Den dialektiske materialisme blev udgangspunkt for hans socio-æstetiske refleksioner over både køn, materie og populærkultur og også for hans senere kritik af den bi-polære tænkning. Når kønsproblematikken hele tiden dukker op i Jorns kunstneriske og teoretiske praksis er en af grundene, at han opfatter det som den grundlæggende forskelsrelation, som andre dialektiske relationer bygger på. Han opfatter køn som en ideologisk kampplads, hvor alle problematikker investeres med kønnede egenskaber. Med feminismens fremkomst blev kønsdebatten op gennem 1950'erne og 60'erne, et emne der var umuligt kunne komme uden om, for en kunstner, der interesserede sig for alle ideologiske faktorer i samfundet.

Jeg har argumenteret for, at hans forsøg på i tekster og malerier fra 1940'erne at formulere en "naturlig", afbalanceret og fleksibel kønsdialektik i virkeligheden hvilede på en uerkendt patriarkalsk, heteronormativ tænkning. Den tog han i løbet af 1950'erne på sig i takt med hans bekymring for, at de maskuline værdier overflødiggøres i efterkrigstidens automatiserede og kapitalistiske samfund. Han orienterede sig i den feministiske litteratur, samtidig med at kønsproblematikkerne begyndte at indtage en større plads både i hans billeder og tekster. I bl.a. *Held og Hasard* definerede han den kunstneriske avantgarde og dens aggressive, nyskabende egenskaber som maskulin. Kønsforskellene blev i det hele taget beskrevet som modsætninger, selvom han i samme bog søgte at opløse de binære principper mellem subjekt og objekt, bevidsthed og materie. I forhold til kønsspørgsmålet synes han således fanget i polariseringer.

Jorns søgen efter en politik og en æstetik for det maskuline blev mere frustreret, efterhånden som feminismen tog plads i de offentlige og kunstneriske debatter, og polemikken med Gress fik ham til at gå i forsvarsposition og radikalisere sine holdninger. Netop hans kraftige reaktion antyder den gennemslagskraft, feminismen fik i Danmark i 1960'erne og 70'erne. Debatten åbnede for en mængde spørgsmål, som han forsøgte at besvare *Alfa og omega* i en vekslen mellem polemisk provokerende, humoristisk ironi-

serende og teoretisk undersøgende behandlinger af tematikken. Her forsøgte han med en patafysisk tongue-in-cheek-attitude at overveje de historiske, mytologiske og videnskabelige baggrunde for kønsproblematikkerne og de dertilhørende konsekvenser for kunsten. Selvom han her antydede en udvidelse af køns-dialektikken til en mere fleksibel triolektisk relation mellem de mand, kvinde og homoseksuel, prioriteres den maskuline position klart, mens homoseksualitet og femininitet forbindes med negative værdier. Flere steder erkendte han det parodiske i kunstopfattelsernes kamp om det maskuline prædikat, men han var ikke indstillet på en grundlæggende revolutionering af det patriarkalske system. Hans undersøgelser på kønsområdet, handlede ikke ”om nogen ny orden, blot om at sætte tingene på plads i et allerede eksisterende ordenssystem.”⁶⁰⁴ Han var således på dette område betydelig mindre revolutionær end ellers.

Selvom Jorn, når han skriver direkte om kønstatistikker, bevogter det maskuline ståsted, stræber han både i billeder og tekster i vidt omfang efter at opgive den beme-strende subjektposition, der ofte bliver forbundet med dette. Ved hjælp glidninger og forskydninger i den rationelle skrift, og fordrejning af akademiske diskurser, destabiliserer han sprogets og den symbolske ordens logik. I bl.a. sine kunstnerbøger foranstalter han forskellige former for indbrud fra de kropslige, prælingvistiske og imaginære områder og eksempelvis *Guldhorn og lykkehjul* og *La langue verte et la cuite* er opbygget omkring en billedlig argumentation uafhængig af den sproglige. Ved at fremhæve de teknikker og formtræk en sådan skrivning deler med feminismens *écriture féminine*, har jeg ønsket at påpege, at kønstilskrivningerne af de avantgardistiske udtryk er langt mere sammensat end den selv og dens reception generelt har erkendt. En del af den modernismekritik, som i Jorns optik var udtryk for decideret maskuline, avantgarde-strategier, har feminismen således også gjort krav på og investeret med feminine konnotationer. Når postmoderne diskurser, der fremstiller sig selv som feminint prægede, lægger sig i forlængelse af avantgardens kritiske tradition, og når der i øjeblikket er en stærk tendens til at betragte Jorns praksis som beslægtet med disse nutidige strategier, er det væsentligt at minde om, at kønsideologiske udfordringer der følger med en sådan læsning, også peger på andre grundlæggende forskelle i værdier og verdenssyn.

På samme måde som jeg har læst kønsimplikationerne i Jorns tekster på flere niveauer, har jeg også i min gennemgang af hans billedkunstneriske tematisering af køn

⁶⁰⁴ Jorn, *Alfa og omega*, p. 25.

forholdt mig til flere niveauer; herunder kønsrepræsentationerne i hans motivverden; udformningen af avantgardegruppernes kunstsyn og -udtryk omkring ideen om det maskuline begær; og de kønsimplikationer, der indlejres i det maleriske udtryk af de forskellige maleridiskurser. Jeg har forsøgt at vise, hvordan Jorn gjorde adskillige teoretiske og maleriske krumspring for at etablere en ny maskulin identitet i en kunst, der samtidig var i opposition til den dominerende, patriarkalske kultur. Der skal så at sige kreative omfortolkninger og argumentationer til for at hans prioritering af det materielle, irrationelle, tvetydige, spontane, tilfældige, folkelige og populærkulturelle kan fremstå som maskuline træk ved maleriet. Det har været væsentligt i mine billedanalyser at synliggøre de flertydige kønskonnotationer i værkerne og at anerkende de nogle gange modsatrettede fantasifulde, frustrerede, humoristiske og ironiske betydninger i hans billeder.

Mens Jorn ifølge eget udsagn brugte sin teoretiske virksomhed til at opnå en ”skånselsløs erkendelse” af situationen mellem kønnene, var målet med hans billedkunst at hæve sig ”op over disse triste perspektiver”⁶⁰⁵ i kønskampen. Han betragtede således kunsten som et område, hvor modsætninger, grænser, og forskelle kunne forhandles friere og hvor fortolkningsflerheden råder. Kønsrelationerne præsenteres i billederne både som legende erotiske sammensmeltninger, fatale opgør og bidske afbildninger af begge køns negative gestaltning i den moderne kultur. De maskuline figurer i Jorns malerier giver ofte indtryk af enten en presset, fastspændt og impotent tilstand eller en parodisk aggressiv vitalitet. Selvom Jorns personlige situation kan ses udtrykt i disse billeder, er det min opfattelse, at de i højere grad er generelle beskrivelser af maskulinitetens vilkår og tilstand i det moderne samfund.

Eksempelvis fremstår de mange hybridformer mellem menneske og dyr ofte som aggressive, desperate, maskuline væsener, der kommer til at stå som metafor for den fortvivlede situation, som koldkrigssamfundet har sat hele menneskeheden og i særdeleshed manden i. Det dyriske bliver både udtryk for samfundsstrukturens grundlæggende brutalitet og det, han ser som de frisættende revolutionære erotiske kræfter. I sin optagethed af det dyriske knytter Jorn bevidst an til den lange, folkelige og populærkulturelle tradition for i myter, tegneserier og film at bruge dyret – det Andet – til at belyse det menneskelige og kommentere på køn, klasse og magtforhold. Samtidig ligger der i denne identifikation med det dyriske et forsøg på at suspendere det selvidentiske subjekt

⁶⁰⁵ Ibid. p. 36.

for at smelte ind i en minoritær position, hvor godt og ondt, subjekt og objekt, det Ene og det Andet ikke kan adskilles. I lyset af det deleuzianske begreb om dyreblivelse, konkluderede jeg, at denne strategi indebærer en potentiel kritik af den maskuline position, som siden er blevet udviklet i feministisk teori.

I min optik bliver både dyretematikken og kønskampen sat på spidsen i disfigurationerne. Det dyriske bruges her til at understrege kønnenes "natur", eller måske snarere korrumperingen af denne i den moderne, kapitalistiske kultur. Mens kvinderne bliver fremstillet som modedyr, overklassehøns og seksualiserede lamselår, er det i mandsportrætterne helterollen, der er omdrejningspunktet og som udstilles som fuldstændig undermineret. Mændene er enten snerrende trængt op i en krog eller komplet latterliggjorte, idet statussymboler, værdighed og store egoer er bortsmuldret, så de står tilbage som afpillede kyllingskrog. Billedserien er den, der tydeligst har delt Jorn-receptionen i en overvejende modernistisk diskurs, der betragtede den som et udbrud af ondsindethed eller et eksperimentelt sidespor til resten af hans maleriske virke, og en avantgardistisk diskurs, der betragter dem som selve kernen i hans produktion. Begge lejre har noteret seriens kønsproblematik, men undladt at uddybe emnet. Jeg har brugt denne uenighed som baggrund til at anskueliggøre den tætte relation mellem spørgsmålene om køn, avantgarde og populærkultur. Jeg betragter disfigurationerne som tæt sammenhængende med resten af Jorns oeuvre, og i mine øjne er den mest frugtbare tilgang til disse billeder at anerkende dem som flertydige og ironisk køns- og kapitalismekritiske provokationer.

Udover portrætterne fordrejede Jorn også reklamer og andre eksisterende kvindebilleder bl.a. for at anrette en kritik af konsumsamfundets fremmedgørelse af begæret. Det maskuline begær som revolutionær kraft var centrum for min diskussion af Situationistisk Internationale, hvis kultur jeg beskrev som struktureret omkring et homosocialt begær mellem de mandlige medlemmer. Omvendt blev det kommercialiserede skuespilssamfund forbundet med det kvindelige; eksempelvis i *Fin de Copenhague*, hvor fordrejningen af kvindebillederne pegede på deres stereotype karakter, men ikke ændrede på præsentationen af dem som begærsobjekter. Ligesom disfigurationerne spiller disse på détournement-begrebets iboende seksuelle overgrebsmetaforik og antyder ligesom situationisternes selvfremstilling en overdreven, karikeret macho-retorik, der mere eller mindre bevidst undergraver sin egen troværdighed med ironi. Sammen med den skandinaviske fraktion insisterede Jorn på, at sådanne strategier også kunne bruges i maleriet, og at mediet stadig kunne anvendes i revolutionært øjemed.

Jorns spontane, ekspressive og meget materielle maleri rummer både elementer af mesterskab og fragmentering, bevidst struktur og ubevidst materialitet, subjektiv integritet og decentralisering. Som det kom til udtryk i de samtidige maleridiskurser blev disse elementer ofte sammenkædet i dialogiske, kønnede relationer, der tilstod de ”feminine” aspekter, en vigtig rolle, som imidlertid blev underspillet i italesættelsen. Jor mente således, at det spontane, eksperimenterende maleri generelt stræbte mod en positiv, erotisk maskulinitet, men netop derved også kunne rumme det ”ægte feminine”. Det, han opfattede som den ”homoseksuelle” klassiske kunst og den ”feminiserede” modernisme, afspejler derimod en borgerlig kønsmoral og en selvundertrykkende, selvdisciplinerende maskulinitet. Selvom han delte den abstrakte ekspressionismes bestræbelse på at formulere en ny kunstnerisk maskulinitet, kritiserede han både ideen om en direkte uformidlet ekspressionisme og den individualistiske, nationalistiske, apolitiske retorik, der kom til at dominere diskursen om den amerikanske ekspressionisme. I stedet mente han, at kunsten skulle opdyrke forbindelsen til en kollektiv folke- og populærkultur som en modstand mod magtens rekuperation. Konkret inkorporerede han banale hverdagslige udtryk fra tegneserier, film og graffiti i sit maleri og forlenede det med en ironisk distance, der adskilte det fra den amerikanske abstrakte ekspressionisme. Hermed ønskede han at forbinde det med revolutionær maskulinitet fremfor en feminiseret kommercialiseret småborgerlighed.

Min analyse af de fotografier og tekster, Jorns kunstnerrolle er opbygget om, viser, hvordan han trods sin kritik af ideen om kunstnerhelten som en genial éner i praksis blev castet i denne rolle og til dels spillede med. Hans først selvbevidste og siden selvironiske, fotografiske iscenesættelser viser, hvor bevidst han var omkring sin offentlige persona, ligesom han forsøgte selv at kontrollere retorikken omkring sin kunst. Men netop denne selvsikre fremtoning, var med til at låse ham fast i den romantiske rolle som kunstnerhelt. Frustrationen herover kom bl.a. til udtryk i hans beskrivelse af, hvordan den mandlige kunstner blev udnyttet af et oplevelseshungrende, feminiseret konsumsamfund. Gennem hele sin karriere forsøgte han på forskellig vis at tackle bohødens balancegang mellem kommerciel succes og kompromisløs (maskulin) afvisning af kunstinstitutionens regler. Et af de mest vellykkede forsøg var hans kanalisering af kapital fra salgssuccessen med de ekspressive malerier ind i SIs undergravende virksomhed. Da han trak sig ud af SI lagde han sin mest radikale avantgardisme på hylden

for at hellige sig dels maleriet (hvilket dele af den avantgardistiske Jorn-reception har opfattet som en falliterklæring i sig selv⁶⁰⁶), og dels den kunstneriske forskning i SISV. Samlet set mener jeg, Jorn fremstår som en intellektuel kunstner, der stræbte mod det spontane, intuitive og materielle; og en kunstner hvis opprioritering af traditionelt feminine værdier, fik ham til at understrege sin kunsts maskulinitet, hvilket resulterede i både subtilt ironiske og larmende frustrerede selvfrestillinger.

Populærkulturens betydning i Jorns kunst er ikke blevet behandlet i et særskilt kapitel, men som et aspekt der dukker op i forskellige sammenhænge gennem hans produktion. Der har været en tendens i Jorn-reception til at diskutere enten hans arkæologiske interesse for den nordiske billedkultur eller hans kritiske fordrejning af konsumkulturens billeder i situationistisk optik. Jeg har imidlertid ønsket at se samlet på hans brug af fortidens og samtidens brede billedkultur, i forlængelse af Lawrence Alloways kunstkritik, men også med en opmærksomhed på kønsaspektet. Før-moderne billedformer, graffitilignende udtryk, tegneserier, reklamefotos og science fiction-motiver blander sig i Jorns værker, og både i sine billedrige bøger og i sit maleri arbejdede han på at nedbryde grænsen mellem finkultur og lavkultur og etablerede et kontinuum mellem folkekultur, populærkultur, eksperimenterende kunst og popkunst. Han så sit arbejde som en forlængelse af en sammenhængende motivudvikling, han beskrev som en topologisk omformning af de samme motiver, der blev tilskrevet forskellige betydninger alt efter de historiske, kulturelle kontekst. Eksempelvis er de kæmpende dyr et motiv, der løber gennem hedenske og kristne myter, ind i tegneserier, science fiction film og moderne kunst, mens de sociale og ideologiske betydninger, de bærer, veksler mellem forskellige udtryk for identifikation med byttedyrene, revolutionær kamp mod rovdyrsmentaliteten, heroiske sejre over det dyriske, eller frisættelse af dyrisk begær. Mens Jorn hyldede denne foranderlige kontinuitet som et folkeligt udtryk, tog han afstand fra den kommercielle udnyttelse af populærkulturen fra magthavernes side. Han skelnede således mellem på den ene side en ”ægte” folkelig populærkultur, hvis subversive kraft han forbandt med maskulinitet og det revolutionære potentiale i kunsten. På den anden side forbandt han i forlængelse af en lang tradition kulturindustriens og skuespilssamfundets produktion af passiviserende masseunderholdning med det feminine.

⁶⁰⁶ Som fx George Keller [pseudonym], op. cit.

Som min sammenligning med Alloways har vist, peger dennes *aesthetic of plenty* frem mod en pluralistisk, postmoderne, ofte apolitisk kunstindstilling, mens Jorn opfattede populærkulturen som en mobilisering af et folkeligt billedstof til at bekæmpe de kapitalistiske, nationalistiske og borgerlige tendenser, han så i den amerikanske pop-kunst. Jorns brug af folke- og populærkulturen er således på forankret i en avantgardistisk ideologi, samtidig med at især hans kunstneriske forskning i SISV forudskikker en postmoderne interesse for arkivet som kunstnerisk medie.

Mit valg af materien som en hovedtematik i behandlingen af Jorns praksis, har skullet synliggøre, hvordan selv de mest fysiske, sanselige sider af hans kunst er bundet op med et engagement i tidens centrale videnskabelige, politiske og filosofiske beskrivelser af verden. Som jeg har påpeget, kan Jorns *Luxusmalerier* og *Letsindige billeder* ses som konkrete forsøg på at materialisere reaktionen på atom-videnskabens indsigter. Sådanne undersøgelser af materielle processer udspringer af bestræbelsen på at etablere en ny relation mellem menneske og materie i en tid, hvor afhumaniseringen af samfundet stod som en trussel. I begge serier forsøgte han at skabe en korrespondance mellem stoffets grammatik og den menneskelige betydningsgenerering. Værkerne er et forsøg på, som en korrektion af den informelle tachisme, at fokusere på det singulære og unikke midt i den plastiske verdens homeomorfe foranderlighed, og at iværksætte et patafysisk spil, hvor de uforudsigelige sider af materiens opførsel undersøges og aftvinges en betydning. Desuden har de fælles materielle eksperimenter i forbindelse med kunstnerkongresserne, et kritisk, socialt aspekt i deres præsentation af alternative, kollektive produktionsformer.

Det var en væsentlig pointe for Jorn, at dyrkelsen af det meget fysiske, materie-dyrkende maleri supplerer de teoretiske, videnskabelige og filosofiske refleksioner over materiens betydning. Med inspiration i Bachelard og den dialektiske materialisme understregede han den materielle erfarings primat i forhold til den verbale, intellektuelle refleksion. I bøger som *Held og hasard*, *Naturens orden* og *La langue verte et la cuite* bliver materiens betydningsdannelse – på meget forskellig vis – fremhævet som det, der konsekvent overses i både strukturalistiske tankemodeller, dialektisk materialisme, den klassiske euklidiske videnskab og det klassiske kunstsyn. Jorns opfattelse af materien som en selvorganiserende kraft med egen betydningskabende evne og hans forsøg på at overskride den bipolære adskillelse mellem materie og diskurs, subjekt-objekt, mener

jeg, det kan være frugtbart at sammenholde med nutidige diskurser som New Materialism. Som sammenligningen med Karen Barads teorier peger på, har Jorns overvejelser en relevans, for den materietænkning der i dag – omend end i en helt anden, feministisk kontekst – understreger umuligheden af at skelne mellem en objektiv, passiv materie og et aktivt, subjektiv bevidsthed. Som Jorn selv indså, har han på flere måder været med til at bane vejen for nogle kunstneriske såvel som teoretiske positioner, hvis yderste konsekvenser, han ikke selv kunne stå inde for.

Både periodemæssigt og indholdsmæssigt er Jorns praksis placeret imellem modernistiske, avantgardistiske og postmoderne kunstopfattelser – til dels i hans egen forståelse, og især i den kunsthistoriske reception. Når min overordnede indramning af afhandlingens tematikker har været denne samtidige tilstedeværelse af forskellige diskurser, er det fordi jeg mener, at de med hver deres fortolkningsvinkler demonstrerer kompleksiteten i Jorns værk. Som jeg har demonstreret, har de tre dominerende fortællinger om Jorn alle underprioriteret de aspekter af hans produktion, der ikke passede ind i deres diskurs. Den modernistiske, biografiske diskurs har generelt underspillet de politiske og teoretiske aspekter, hvilket fx har medført, at det materielle aspekt af malerierne her er blevet diskuteret uden relation til Jorns teoretiske materierefleksioner, ligesom hverken populærkultur eller køn er blevet betragtet som relevante temaer. Den avantgardistiske forskningsreception har til gengæld ikke vist megen interesse for malerierne – særligt ikke på det formelle niveau – og har generelt understreget de subversive, kritiske træk frem for de traditionsbevarende, konservative elementer af Jorns praksis, hvorunder hans kønstænkning i vid udstrækning må regnes. Endelig har den postmoderne vinkel (i en bred forståelse af begrebet) haft tendens til at overeksponere de dekonstruktive, poststrukturalistiske og relativistiske træk i hans teorier på bekostning af de universaliserende, ligesom hans brug af ironi og pastiche understreges. Det især inden for en postmoderne diskurs, at kønsperspektivet betragtes som relevant, selvom det ikke hidtil har resulteret i konkrete analyser. Særligt Jorns triolektik kan ses som en postmoderne erkendelse af sandhedens relativitet og binaritetens utilstrækkelighed, men bestræbelserne på at fremsætte en sammenhængende, almengyldig tankemodel i form af triolektikken, indeholder også en modernistisk universalistisk tendens.

Jeg har bestræbt mig på at demonstrere, at der ikke er én af disse forståelsesrammer, der i sig selv giver en tilfredsstillende beskrivelse af hans praksis, men at der er

brug for alle tre synsvinkler, selvom de delvis undergraver hinanden. Jeg mener således, at man kan opfatte de tre tilgange til Jorns praksis som triolektisk struktureret, således at de udgør en helhed, men også nogle interne forskelsrelationer, der er fleksible og variable. Som med de triolektiske fodboldhold, kan to af positionerne slutte sig sammen i en dialektisk relation til den tredje. Således kan de moderne og avantgardistiske perspektiver af og til smelte sammen i en dialektisk modsætning til det postmoderne, og vise sig som samlet udtryk for deres fælles historiske periode og kulturelle betingelser, med fælles orientering mod det nye og med samme maskulint dominerede tankesæt. I andre sammenhænge smelter de avantgardistiske og postmoderne strategier sammen i en kritik af modernismens rationalisme, stabile subjekt og selvhøjtidelige udtryk, og en fælles brug af ironi, humor og populærkultur. Endelig kan man se fællestræk mellem modernistiske og postmoderne tendenser i form af en apolitisk kunstindstilling, der kommer til at stå overfor en politisk, revolutionær avantgarde. I hvert tilfælde af sammensmeltning mellem to positioner træder forskellene mellem dem i baggrunden, og på trods af at de alle tre er nødvendige, er det muligt at betone den ene position mere end de andre.

Selvom jeg ikke betragter Jorns triolektik som en universelt anvendelig tankemodel – som sagt fører den ikke nødvendigvis til større ligeværd i en kønsteoretisk sammenhæng – anser jeg den for en af Jorns mest tankevækkende teoretiske indslag, og i forhold kunstdiskurserne om Jorns praksis, mener jeg den kan give et glimrende billede af disse tropers variable, ustabile og internt afhængige relation. Jeg har således i afhandlingen opfattet den kunsthistoriske forskning som en bane, hvorpå tolkningerne om Jorns værker er i spil. Emnerne køn, materie og populærkultur har jeg kastet ind som bolde på denne bane, for at definere de forskellige betydninger, de han have i Jorns praksis, alt efter hvilke positioner, der dominerer spillet. Bestræbelsen har dermed været, ikke at fastlægge en sand tolkning af Jorns værker, men at holde dem åbne for forskellige fortolkninger og dermed anspore til at man bliver ved med at stille nye spørgsmål til de kønnede og ideologiske implikationer, der tegner sig for et nutidigt blik, bliver ved med at relatere dem til hverdagens populærkulturelle billeder omkring os og bliver ved med at se på dem i al deres materialitet.

Bilag

Bilag 1. Forkortelser

MIBI	Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste
SI	Situationiste Internationale
SISV	Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme
SMK	Statens Museum for Kunst
MJ	Museum Jorn

Bilag 2. Tidslinje og biografiske oplysninger

- 1914: Ager Oluf Jørgensen født 3. marts i Vejrum. Efter faderens død i 1926 flyttede familien til Silkeborg i 1929.
- 1930-36: Optaget på seminariet i Silkeborg i 1930. Bliver del af en kunstnerisk kreds omkring maleren Martin Kaalund-Jørgensen og en politisk krads omkring syndikalist Christian Christen. Debuterede i 1933 på "Frie jyske malere" på Silkeborg Bibliotek.
- 1936-37: Rejste til Paris og blev optaget på Atélier de l'Art Contemporain hos Fernand Léger. Assistent for Le Corbusier og Fernand Léger under Verdensudstillingen i Paris 1937, hvor han så Picassos monumentale "Guernica".
- 1938-49: Elev på Det Kgl. Danske Kunstakademi hos Aksel Jørgensen. I 1939 gift med Kirsten Lyngborg med hvem han fik børnene Klaus, Susanne og Troels. Rejste til Paris både i 1938 og 1939. Udgav i 1938 *Pigen i ilden*.
- 1940-45: Medstifter af gruppen omkring tidsskriftet *Helhesten* sammen med bl.a. Egill Jacobsen, Carl-Henning Pedersen, Ejler Bille og Dahlmann Olsen. Tidsskriftet udkom med 12 numre mellem 1941 og 1944. Deltog i udstillingen "13 kunstnere i Telt", Bellevue. Sommeren 1944 udsmykkede han Elna Fonnesbech-Sandbergs sommerhus i Tisvilde og initierede den kollektive udsmykning af børnehaven i Hjortøgade i København. Tog navnet Jorn i 1945.
- 1946-47: Rejste i Skandinavien og Frankrig. Mødte bl.a. Wilfredo Lam, André Breton og Pablo Picasso. I 1947 medlem af Surréalisme Révolutionnaire. Vinteren 1947-48 rejste til Djerba i Tunesien.
- 1948-51: Ved en sammensmeltning af den danske Høst-gruppe omkring *Helhesten* (med Jorn som repræsentant) den hollandske gruppe Reflex (Appel, Constant og Corneille) og den belgiske Revolutionære Surrealistiske gruppe (Dautremon, Joseph Noiret) blev gruppen COBRA dannet 8. nov. 1948. Gruppen udgav Cobra-tidsskriftet *Revue Internationale de l'Art Experimental*, det belgiske *Le Petit Cobra* samt Cobra-biblioteket med 15 små monografier. Gruppen var optaget af Gaston Bachelards filosofi. I Danmark udsmykkede den kollektivt en arkitekthytte i Bregnerød i forbindelse med en konference. Forfatteren Elsa Gress var i denne periode knyttet til cobra-miljøet. Jorn giftede sig i 1951 med Maatje van Domselaer (Constants tidligere kone) med hvem han fik børnene Bodil og Ole. Blev i 1951 indlagt på tuberkulosesanatoriet i Silkeborg.
- 1952-53: Udskrevet fra sanatoriet efter 18 måneders indlæggelse. Keramikproduktion i samarbejde med pottemager Knud Jensen i Sorring og lystegnninger i samarbejde med fotograf Poul Pedersen. Flyttede i 1953 til Schweiz, og fik forbindelse med den italienske maler Enrico Baj og hans Arte Nucleare-bevægelse. Korre-

sponderede med Max Bill i Zürich, der var blevet leder af Hochschule für Gestaltung i Ulm, kaldet "Det nye Bauhaus".

- 1953-56: Som et alternativ til dette "Imaginære Bauhaus" oprettede Jorn sammen med Baj, Pierre Alechinsky og Piero Simondo "Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste" (MIBI) med base i Albisola i Italien, hvor Jorn bosatte sig. I løbet af en årrække transformere Jorn et forfaldent hus og lod arkitektur, maleri, keramik og havens natur smelte sammen i et organisk hele. I regi af MIBI arrangeredes i 1954 og 1956 kunstkonerferencer, hvor der blev foretaget materielle eksperimenter med både keramik og maleri. Fik forbindelse med den franske gruppe "Internationale Lettriste" (IL) og frontfiguren Guy Debord. Købte i 1955 et loft i Paris og boede der med familien de kommende vintre, mens somrene blev brugt i Albisola. Påbegyndte i 1956 *Stalingrad. Stedet som ikke er, eller modets krampelatter*, som han malede på frem til 1972.
- 1957-61: Ved en konference i Cosio d'Arroscia i 1957 sluttedes MIBI og IL sammen til Situationistisk Internationale (SI, 1957-72), som nu blev rammen om en stor del af hans kunstneriske og især teoretiske praksis (herunder modifikationer, luksusmalerier, bøgerne *Fin de Copenhague* og *Memoires* med Debord, *Pour la Forme*, *Guldhorn* og *Lykkehjul*). Fik parallelt med SI sit internationale gennembrud som maler med store udstillinger i bl.a. Galerie Rive Gauche i Paris, udstillingen "50 ans d'art moderne" Bruxelles, Institute of Contemporary Art i London og Galleri van de Loo i München. Påbegyndte i 1958 indsamlingen af kunst til det, der nu er Museum Jorn i Silkeborg og finansierede 12 numre af tidsskriftet *Internationale Situationniste* 1958-69 og støttede også tidsskriftet *Situationist Times* redigeret af Jacqueline de Jong. Påbegyndte i 1958 et stort keramisk relief samt – i samarbejde med Pierre Wemaëre – et vægtæppe til Århus Statsgymnasium. Mødte i 1957 Lawrence Alloway der var tilknyttet ICA.
- 1961-65: Engageret i det nonsens-videnskabelige "Patafysiske Selskab". Forlod SI i 1961 og stiftede Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme (SISV 1961-65) i hvis regi han udgav 5 filosofisk-teoretiske "meddelelser" og påbegyndte et bogprojekt med 24-32 planlagte bind om 10.000 års nordisk Folkekunst. Kun prøvebindet *Skånes Stensulptur i 1100-tallet* udkom, samt *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados* som var en afløber af projektet. Undervejs blev der opbygget et arkiv med ca. 25.000 fotos primært af den franske fotograf Gerard Franceschi. Afviste i 1964 Guggenheim Award på 10.000 dollars. Købte gården "Bangsbohave" på Læsø.
- 1966-68: Arbejdede i perioden med både grafik, decollage, maleri, teoretiske tekster og plakater til støtte for studenterbevægelsen. Skrev *La langue verte et la cuite* sammen med den franske forfatter Noël Arnaud i 1968. Deltog samme år i en kulturkonference i Havanna hvor han udsmykkede en nationaliseret bank. Købte atelier i Colombes i udkanten af Paris.
- 1969-73 Flyttede sammen med Nanna Enzensberger, med hvem han fik sønnen Ib. Rejse til USA, Japan og Fjernøsten. Arbejdede med de teoretiske problematikker fra SISV, maleri grafik, keramik og i 1972 også marmor- og bronzeskulpturer. Blev gift med Nanna kort før sin død af lungekræft 1. maj i Århus 1973.

Bilag 3. Referenceliste

”Abstrakt forsøgsgaard”, *Billedbladet* nr. 41, 7. årgang, 10. okt. 1944

Adorno, Theodor og Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (Querido Verlag 1947)

Adorno, Theodor, “Culture Industry Reconsidered,” *New German Critique* 6, 1975

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford University Press 1998) overs. Daniel Heller-Roazen

Alloway, Lawrence, “Technology and sex in science fiction a note on Cover Art”, *Ark* no 17, London, sommer 1956

———, ”Personal Statement”, *ARK 19*, London forår 1957

———, *Asger Jorn*, katalog (London ICA, 1958)

———, “Background to action, 5 Cobra notes” in *Art News and Reviews* (London IX, 25, 4. Jan 1958)

———, *Asger Jorn, Luxury Paintings* (London, Arthur Tooth & Sons Ltd. 1961)

———, “London Letter. Matta and Jorn”, *Art International, Lugano*, (5-6 June-August 1961)

———, ”Introduction”, *Guggenheim Award 1964* (NY Solomon R. Guggenheim Museum, 1964) pp. 12-25

———, ”Danish Art and Primitivism”, *Living Arts*, London, no. 1, 1965

———, *Jorn* (New York, Lefebvre Gallery, 1967)

Andersberg, Birgitte, ”~~Jorn~~, feminismen og kunsten i 60erne og 70erne” foredrag i Folkeuniversitetets foredragsrække ”Kunsthistorie. Asger Jorn 100 år”, Statens Museum for Kunst 12.6.2014.

Andersen, Troels, ”Jackson Pollock. Billedstormeren” *Information* 21.9.63. Genoptrykt i Troels Andersen: *Set er sket. Artikler 1961-70* (Borgens forlag 1972)

———, *Asger Jorns samlinger*, Silkeborg Kunstmuseum, 1982.

———, *Asger Jorn* (Silkeborg Kunstmuseum 1985)
http://www.museumjorn.dk/da/visning_af_artikler.asp?AjrDcmntId=255 (sidst besøgt 2.7.2014)

———, *Asger Jorn. En Biografi*, (Sohn Forlag 2011, 2.udg.)

———, *Jorn i Havana* (Sohns Forlag 2011)

- Andersen, Ulla, *Buttadeo: En biografi om maleren Asger Jorn* (L & R Fakta, 1998)
- Atkins, Guy, *Jorn in Scandinavia, 1930-1953* (New York: G. Wittenborn, 1968)
- , og Troels Andersen, *Asger Jorn, The Crucial Years, 1954-1964* (London: Lund Humphries, 1977)
- , et al., *Asger Jorn: The Final Years, 1965-1973* (London: Lund Humphries, 1980)
- Aagesen, Dorte (red.), *Avantgarde i dansk og europæisk kunst 1909-19* (København, Statens Museum for Kunst, 2002)
- , (red.), *Asger Jorn. Rastløs Rebel* (København, Statens Museum for Kunst 2014)
- Bachelard, Gaston, “La création ouverte”, *Le long voyage* (Bibliothèque d'Alexandrie, Paris 1960)
- , *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter* (opr.1942), (Dallas Institute Publication 1999) overs. Edith R. Farrell
- , *Earth and Reveries of Will: An Essay on the Imagination of Matter* (1946), (Dallas Institute of Humanities and Culture Press. 2002) overs. Kenneth Haltman
- Bacigalupi, Donald, *Pretty Vacant, Neo-Expressionist Painting, Situationist Theory and Punk Rock* (University of Texas at Austin, 1993)
- Badura-Triska, Eva og Susanne Neuburger (red.), *Bad Painting, good art* (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2008)
- Baker, Steve, *Picturing the Beast. Animals Identity and Representation*, (University of Illinois Press, 2001, 2. Udg.)
- Barad, Karen, “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2003
- , *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, (Duke University Press 2007)
- , ‘Meeting the Universe Halfway’, L.H. Nelson and J. Nelson (red.), *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*, (Kluwer Academic Publishers, 1996)
- , Keynote på konferencen *Feminist Materialisms. Gender, Nature, Body, Materiality*, arrangeret af koordinationen for kønsforskning, (Københavns Universitet 26-27.4.2012)
- Baum, Kelly, “The Sex of the Situationist International”, *October* nr. 126, efterår 2008, pp. 23-43

- , “Toughs of the Tender Left: Militancy, Masculinity, and the Situationist International”. foredrag på Princeton University 15. november, 2011
- Becker, Konrad og Miss M. ”An Interview with Manuel de Landa”
<http://www.t0.or.at/delanda/intdelanda.htm> (sidst besøgt 15.8.2014)
- Bernstein, Michèle, “Le Long Voyage”, *Le Long Voyage* (Paris, Bibliothèque d’Alexandrie, 1960) Overs. af Phil Edwards og Not Bored!
<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/longvoyage.html>. (sidst besøgt 10.07.2014)
- , “The Game”, interview ved Gavin Everall, *Frieze Magazine* (nr. 157, sep. 2013), www.frieze.com/issue/article/the-game/ (sidst besøgt 04.06.2014)
- Birtwistle, Graham Michael, *Living Art: Asger Jorn’s Comprehensive Theory of Art between Helhesten and Cobra, 1946-1949* (Utrecht: Reflex, 1986)
- , “På Sporet af struktur i Asger Jorns teori”, *Asger Jorn. Louisiana Revy*, 35. årg. nr. 2 marts 1995
- Blocker, Jane, *What the Body Cost: Desire, History, and Performance* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004)
- Bohr, Niels, “Science and Civilization”, Dexter Masters og Katharine Way (red.), *One world or none* (McGraw-Hill Book Company, Inc. 1946)
- , ”En krise for civilisationen”, *Atomalderen Skandinavisk-Britisk udstilling*, (Foreningen En Verden, Civilforsvars-forbundet og Civilforsvarsstyrelsen, Charlottenborg 1949)
- , ”Discussions with Einstein on Epistemological Problems in Atomic Physics”, Albert Einstein, *Philosopher-Scientist* (Cambridge University Press, 1949)
- , “Open letter to the United Nations”(9.6.1950), *Impact of Science on Society*, vol. 1, nr. 2, 1950
- , “For an Open World”, *Bulletin of the Atomic Scientists* vol 6, nr. 7, juli 1950, pp. 213–219
- , *Atomfysik og menneskelig erkendelse*, (Schulz 1957)
- Bois, Yve-Alain, Rosalind Kraus, Hal Foster og Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Thames & Hudson, 2004)
- Bolt Rasmussen, Mikkel, *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik* (København: Forlaget politisk revy, 2004)
- , og Jakob Jakobsen, (red.), *Expect Anything. Fear Nothing. The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (Nebula og Autonomedia, 2011)

- , “Udfald, kollaps og implosion. Fire bemærkninger om kunstnerbogens kritiske potentiale”, Thomas Hvid Kroman et.al. (red.): *Danske Kunstnerbøger* (Møller & Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013)
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Harvard University Press, 1984)
- Braatoy, Trygve, ”Seksualitet og Sannhet”, *Information* (5.-6.7.1948)
- Bramsen, Henrik og Knud Voss, *Dansk Kunsthistorie* (Politikens forlag 1975)
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 1994)
- , ”Sexual difference as a nomadic political project”, Ann J. Cahill, Jennifer Hansen (red.), *Continental Feminism Reader* (Rowman & Littlefield Publishers 2003)
- , *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (Columbia University Press, 2011)
- Brennan, Marcia, *Modernism’s Masculine Subjects. Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction* (MIT Press, 2004)
- Broby-Johansen, Rudolf, *Kunst og klasse* (Oslo, Frem forlag 1932)
- , *Hverdagskunst – Verdenskunst*, (København, Nordisk Forlag 1942)
- Brostrøm, Thomas, ”To års avisdebat om modernisme”, Knud W. Jensen (red.): *Pejling af modernismen* (Gyldendal 1962)
- Broud, Norma og Mary D. Garrard (red.), *The Expanding Discourse: feminism and Art History*, (Boulder, CO: Westview press, 1992)(MIT Press, 2004)
- Brøns, Helle, ”Ord og Billede. En kunsthistorisk, teoretisk og analytisk undersøgelse af ord/billede-relationer med fokus på værker af Asger Jorn og Sophie Calle”, mag.art. speciale og medaljeafhandling, Aarhus Universitet, 2006.
- , “The Shok of the Old”, Teresa Østergaard Pedersen (red.) *Hvad Skovsøen gemte. Jorns modifikationer og Kirkebys overmalinger* (Museum Jorn, 2011)
- , “Masculine Resistance. Expressions and Experiences of Gender in the Work of Asger Jorn” *October* nr. 141, sommer 2012, pp. 133-154
- , ”Folkekunst, science fiction og malerisk materie”, Dorthe Agesen (red.), *Asger Jorn. Rastløs Rebel* (København, Statens Museum for Kunst 2014)
- Buchloh, Benjamin, “Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting”, *October*, nr. 16, forår 1981, pp. 39-68

- , 'The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde', *October*, nr. 37, sommer 1986, pp. 41-52
- , "A Conversation with Constant", Catherine de Zegher og Mark Wigley (red.), *The activist drawing : retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond* (New York, MIT Press, 2001) pp 15-26. Tilgængelig på (<http://arch.virose.pt/dialogues/constantdial.html>) (sidst besøgt 7.8.2014)
- Butler, Judith, *Kønballade*, (opr. *Gender Trouble* 1990), (Forlaget YHP 2010)
- Bürger, Peter, "Til kritikken af neo-avantgarden", Tania Ørum et.al. (red.): *En Tradition af Opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (Forlaget Spring, 2005)
- Carol, Bret E. (red.), *American masculinities: A historical encyclopedia* (Sage Publications, 2003)
- Chipp, Hershel B., *Theories of Modern Art* (Berkeley, University of California Press, 1968)
- Clark, T.J., "In Defence of Abstract Expressionism", *October* nr. 69, sommer 1994, pp. 22-48
- Constant, "C'est notre désir qui fait la revolution", *Cobra. Organe du front international des artistes expérimentaux d'avant-garde*, nr. 4, Amsterdam 1949
- Cornell, Peter, "Rollhæfte. Konstnærrollen i fokus", Cecilia Widenheim og Eva Rudberg (red.): *Utopi & Verklighet. Svensk modernism 1900-1960* (Moderna Museet Stockholm 2000)
- Dannenberg, Hilary, "Invasion Narratives and the Cold War in the 1950s American science fiction film." Kathleen Starck (red.), *Between Fear and Freedom: Cultural Representations of the Cold War* (Cambridge Scholars Publishing, 2001)
- de Jong, Jacqueline, "Asger Jorn og vores forhold 1958-1971", Jens Erik Sørensen (red.) *Asger Jorn International*, (ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2011)
- , "A maximum of Openness", interview ved Karen Kurczynski, Bolt Rasmussen og Jakobsen (red.), *Expect Anything. Fear Nothing. The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (Nebula og Autonomedia, 2011)
- , "Paradokser var en vigtig del af hans liv", Jørgen Ågerup (red.): *Asger Jorn - som vi husker ham*, (Galerie Moderne 1986)
- Debord, Guy, "Exercise in psychogeography", (opr. *Potlatch* nr 2, 1954) overs. Gerardo Denís, Greil Marcus, Donald Nicholson-Smith and Reuben Keehan på <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/potlatch2.html>, (sidst besøgt 19.9.2014)
- Debord, Guy, og Gil Wolman, "Mode d'emploi du détournement", *Les Lèvres Nues* nr. 8, 1956. Tilgængelig på engelsk på www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm (sidst besøgt 14.9 2014) overs. Kenn Knabb

- , “Reports on the Construction of Situations and on the terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency” (1957), Tomas McDonough (red.): *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (Cambridge, Mass, MIT Press 2002)
- , *La Société du spectacle* (Buchet-Chastel 1967)
- , Brev til André Frankin, 8. dec. 1954 (oversat til engelsk på <http://www.notbored.org/debord-8December1954.html> (sidst besøgt 5.8.2014))
- , Brev til J. V. Martin 5. April 1962. <http://www.notbored.org/debord-5April1962.html> (sidst besøgt 2.9.2014).
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari, *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni* (opr. *Mille Plateaux* (1980) (København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, 2005))
- , ”L'Abécédaire de Gilles Deleuze”, interview ved Claire Parnet, (Paris, Éditions Montparnasse, 2004)
- Den store Danske. Gyldendals åbne encyklopædi
[http://www.denstoredanske.dk/It, teknik og naturvidenskab/Matematik og statistik/Geometri/topologi](http://www.denstoredanske.dk/It,_teknik_og_naturvidenskab/Matematik_og_statistik/Geometri/topologi) (sidst besøgt 1.8.2014)
- Derrida, Jacques, ”Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences” (opr. ”La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”, 1966), *Writing and difference* (London og New York, Routledge Classics 2001) pp. 351-170. Overs. Alan Bass
- , *Positions* (London: The Althone Press, 1981)
- , ”The Transcendental 'Stupidity' ('Betise') of Man and the Becoming-Animal According to Deleuze”, Gabriele Schwab (red.) *Derrida, Deleuze, Psychoanalysis*. (Columbia University Press 2007)
- , *The Beast & the Sovereign*, vol. 1 og 2, (Chicago 2009 og 2011) overs. Geoffrey Bennington
- Dolphijn, Rick og Iris van der Tuin: *New Materialism: Interviews & Cartographies*, (Open humanities press, M Publishing, University of Michigan Library, 2012) p.19. <http://hdl.handle.net/2027/spo.11515701.0001.001>
- Dotremont, Christian, Joseph Noiret, Karel Appel, Constant Nieuwenhuys, Corneille og Jorn, ”La cause était entendue”, *Le Petit Cobra* nr. 1, 1948. På dansk i *Louisiana Revy* nr. 1, årg. 7, aug. 1966
- Danmarks Radio, *Store danskere – Elsa Gress* sendt første gang 23.03 2008

- Dummit, Christopher, "Modern Men: Risk and Making Masculinity in the Postwar Years" (Simon Fraser University, 2004).
[file:///C:/Users/hab/Downloads/b36174129%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/hab/Downloads/b36174129%20(2).pdf) (sidsts besøgt 16.9.2014)
- Fausning, Bent, *Drømmebilleder. Om billeder, drøm og køn* (Tiderne skifter, 1993 2.opl)
- Ford, Simon, *The Situationist International: a user's guide* (Black Dog Publishing Ltd, 2005)
- Foster, Hal, "Creaturely Cobra", *October* nr. 141, sommer 2012, pp. 4-21
- , "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", *October* nr. 70, efterår 1994, pp. 5-32
- , "(Post)Modern Polemics", *Recodings* (New York: New Press, 1985)
- , "Against Pluralism", *Recodings: Art, Spectacle* (Cultural Politics, Seattle, Bay Press, 1985)
- Foucault, Michel: "What Is an Author?" (1969), Donald F. Bouchard (red.), *Language, Counter-memory, Practice* (Ithaca NY, Cornell University Press, 1977)
- Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur* (Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1930)
- Foxhall, Lin, og J. B. Salmon: *Thinking Men: Masculinity and Its Self-representation in the Classical Tradition* (Routledge, 1998)
- Fuchs, Anneli, "Asger Jorns 'Modifikationer'. Til belysning af situationismens æstetik", *Banaliteter. Passepartout* nr. 5, 3. årg, 1995
- , "Rødder og perspektiv: Asger Jorn og traditioner i kunsten", Christian Gether (red.) *Asger Jorn* (Arken Museum for Moderne kunst, 2002)
- Gade, Rune (red.), *Maskuliniteter – køn og kunst* (Informations forlag, 2001)
- Gether, Christian (red.), *Asger Jorn* (Arken Museum for Moderne kunst, 2002)
- Gervereau, Laurent, *Critique de l'image quotidienne Asger Jorn* (Paris, Cercle d'art 2001)
- Gilman, Claire, "Asger Jorn's Avant-Garde Archives", *October* nr. 79, vinter 1997, pp. 32-48
- Gjessing, Oda Wildhagen, "Den maleriske spontanitet – Asger Jorn og Edvard Munch", Karen Kurczynski og Karen Friis (red.): *Expo Jorn. Kunst er en fest*, Museum Jorn 2014
- Glavind, Johannes, "En filosofisk vandal" *Demokraten* 4 marts 1964

- Gottlieb, Lennart: *Modernisme og maleri, Modernismebegrebet, modernismeforskningen og det modernistiske i dansk maleri omkring 1910-30* (Aarhus Universitetsforlag 2011)
- Grant, Nathan, *Masculinist Impulses: Toomer, Hurston, Black Writing, and Modernity* (University of Missouri Press 2004)
- Greaves, Kerry, "Helhesten's 'Living Art': The Danish Avant-Garde during World War II" indlæg på konferencen *The Avant-Gardes in the Nordic Countries 1925-1950: History, Culture and Aesthetics*, Københavns Universitet 3.-5. oktober 2013
- Gress, Elsa, "Er der nogen der hører efter?", *Louisiana revy* marts 1962 2. årg. nr 4
- , "Der er såmænd ikke en, der bare gider kaste en tomat" interview ved Kjeld Rask Therkilsen, *Berlinske Tidende*, 26. jan. 1964
- , "Åbent brev til Asger Jorn", *Berlinske Tidende*, 5 feb. 1964
- , "Kvinder – de har jo ingen hjerner", *B.T.* 18.dec, 1964
- , *Det Uopdagede Køn* (Forlaget Spectator, 1964)
- , *Dæmoniske damer og andre figurer. Dramatiske tekster* (Gyldendal, 1979)
- , "Asger Jorn som 'Filosof'", *Blykuglen. Epistler og essays* (Gyldendal, 1984)
- , "Ædle kvinder, skønne møer og mænd og raske svende – og den store asociale kærlighed", *Blykuglen. Epistler og andre essays* (Gyldendal 1984)
- Haftmann, Werner, "Asger Jorn," *Quadrum* 12, 1962
- Hagen, Christina, "Man skal ligne en kneppedukke, for at blive hørt", kronik i *Politiken* 23. aug. 2014
- Harris, Steven, "How Language Looks: On Asger Jorn and Noël Arnaud's *La Langue verte*", *October* no. 141, sommer 2012, pp. 111-132
- Hellstein, Valerie, "Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of The Club", ph.d afhandling Stony Brook University, 2010
- Henriksen, Niels, "Vandalismens tilbagevenden: Asger Jorns arkæologi, Dorthe Aagesen (red.) *Asger Jorn – Rastløs Rebel* (København, Statens Museum for Kunst 2014). pp. 226-237
- Hjartarson, Benedikt, "At historisere den historiske avantgarde" Tania Ørum, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg (red.): *En Tradition af Opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (Forlaget Spring 2005)

- Holm, Henrik, "Analyser af hovedværker i dansk billedkunst fra Nikolai A. Abildgaard til Asger Jorn", Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, 2006
- Home, Stewart, "The self-mythologisation of the Situationist International", Bolt Rasmussen og Jakobsen (red.), *Expect Anything. Fear Nothing. The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (Nebula og Autonomedia, 2011)
- Hornung, Peter Michael og Gunnar Jespersen, *Ny Dansk Kunsthistorie* (Fogtdal 1995)
- Hovdenakk, Per, *Cobra: to forløp* (Oslo, Dreyers forlag 1988)
- , "Cobra in Time", Reenberg (red.), *Cobra 50 år* (Arken Museum for Moderne Kunst 1998)
- Hugill, Andrew, *Pataphysics: A Useless Guide* (MIT press 2012)
- Humm, Maggie, *The Dictionary of Feminist Theory* (Columbus: Ohio State University Press 1995)
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (opr. 1986) (Palgrave Macmillan press, 2002)
- Irigaray, Luce, *Thinking the Difference. For a Peaceful Revolution* (op. 1989) (London: The Athlone Press, 1994) overs. Karin Montin
- Izenberg, Gerald N., *Modernism & Masculinity. Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I* (University of Chicago Press, 2000)
- J.M.A: "Jorns rige flora", *Århus stifttidende* 1.marts 1964
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (New left Review, 1984)
- Jespersen, Gunnar, "Lyst minde fra en mørk tid" i *Jorn* (Galerie Birch 1968)
- , *Kunstnernes stemmer: 27 portrætter og interviews* (Louisiana 1993)
- Johansen Elise, prolog, *Drømmebilleder* (Galerie Birch, 1954-55)
- Jokker, Knut, "Den amerikanske Adam", *Social-Demokraten* 20. april 1948
- Jones, Amelia, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge University Press, 1994)
- , "Displaying the phallus: male artists perform their masculinities", *Art History* vol.17, no 4, dec 1994
- Jorn, Asger, Brev til Else Rasmussen 19.1.1934, Museum Jorns arkiv

- , "Intime banaliteter", *Helhesten Tidsskrift for Kunst* årg. 1, nr. 2, København, 1941, pp. 33-38
- , "Ansigt til Ansigt", *A5 Meningsblad for unge arkitekter* årg. 1, nr. 3 1943, pp. 14-15
- , "Stilarter" *Helhesten* 2. årg hefte 4, 1943
- Jorn, Asger et.al., "Den ny realisme", *Høstudstillingen* (København 1945) up.
- , brev til Jørgen Nash, udateret, Nash-arkivet på Det Kongelige Bibliotek.
- , "Yang-Yin. Det dialektisk-materialistiske livsprincip", *A5 Meningsblad for unge arkitekter*, årg. 3, nr. 4 1947, pp. 18-34
- , "Blade af kunstens bog. Kunstens sociologi. Udarbejdet på grundlag af en dialektisk livs- og verdensanskuelse", upubliceret manuskript, 1947, Museum Jorns arkiv
- , "Hvori består den surrealistisk-revolutionære bevægelses program?", Bruxelles d. 31. oktober 1947, Museum Jorns arkive
- , "Apollon eller Dionysos", *Byggmästaren*, årg. XXVI, nr. 17. 1947, pp. 251-256
- , "Menneskeboliger eller tankekonstruktioner i jernbeton", *Arkitekten ugehæfte* årg. 49 nr. 16/17 (København 1947) pp. 61-68
- Jorn, Asger et. al. "Bulletin til b.i.s.r." (*Bulletin Interieur du Surrealisme Revolutionnaire*), Hjørnø d. 21.8.48. Museum Jorns arkiv
- , "Atombomben. Også et kunstværk" en samtale med Otto Gelsted, *Land og folk*, 5. sep, 1948
- , "Mand og kvinde", upubliceret manuskript, 1948. Museum Jorns arkiv
- , *Magi og skønne kunster* (skrevet 1948) (København: Borgen, 1971)
- , "Om forholdet mellem automatismen og den spontane vision på baggrund af den billedmæssige betydning", *Interessant nutids-kunst* (Vilhelm Serber. København 1948)
- , "Hvad er et Ornament?", *Dansk Kunsthåndværk* 1948, nr. 21, årg. 8, pp. 127-28
- , "Le Frey (Frö): De la fête populaire au mythe universel" *Cobra* vol 2 no 7, 1950, pp. 14-15
- , "Poesiens väg", *Bygmästeren* 30, nr. 4, 1 1951, pp. 54-62

- , *Held og Hasard. Dolk og Guitar* (Silkeborg, Privattræk 1952) genudgivet som Meddelelse nr. 3 fra S.I.S.V (Borgen, 1963).
- , *Oplysninger*, udstillingskatalog (Kunstindustrimuseet, 1955)
- , "Forundring, Beundring, Begejstring," upubliceret manuskript, ca. 1955, Museum Jorns arkiv (udgivet som "Wonder, Admiration, Enthusiasm", *October* nr. 141, sommer 2012, pp. 59-69
- , "Farfa and Sam Francis. Italian futurism and American Action Painting". Upubliceret manuskript 1956-58, Museum Jorns arkiv
- , *Guldhorn og lykkehjul. les cornes d'or et la roue de la fortune* (egen udgivelse, København 1957)
- Jorn, Asger and Guy Debord, *Fin de Copenhague. Conceiller Technique Pour Le Détournement* (Permild & Rosengreen, 1957)
- , "The Situationists and Automation", *Internationale Situationniste* nr. 1 (Juni 1958)
- , "Peinture Détournée", *Modifications* (Galerie Rive Gauche, Paris 1959) udgivet som "Det fordrejede maleri" *Passepartout Skrifter for Kunsthistorie*, nr. 5, 3. årg, 1995, pp. 13-16 overs. Annemarie Hørsman
- Jorn, Asger og Guy Debord, *Mémoires*, (Copenhagen: Permild and Rosengreen, 1959)
- , "Open creation and its enemies" *Internationale Situationniste* nr.5 (December 1960). Overs. Fabian Tompsetts <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/open1.html> (sidst besøgt 2.8.2014)
- , Brev til Nash, u.å. (ca. 1960), Nash arkivet, Det Kongelige Bibliotek.
- , "La patapysique, une religion en formation", *Internationale Situationniste* nr. 6, august 1961 Overs. Reuben Keehan <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/pataphysics.html>
- , "Den experimentellen Charakter meiner Luxusmalerei", udateret manuskript ca. 1961, Museum Jorns arkiv. Udgivet som "Mit luxusmaleris ekperimentelle karakter", *Passepartout*, nr. 5, 3. Årg. (Aarhus Universitet 1995) pp 17-18 overs. Ulla Angkjær Jørgensen
- , "Tysklandsprocessen" uå. (ca. 1962), upubliceret manuskript u.p. Museum Jorns arkiv
- , "Kvinden som nydelsesmiddel eller som en nydende" uå. (ca. 1962) upubliceret manuskript, u.p. Museum Jorns arkiv
- Jorn, Asger og Guy Debord, Flyveblad i anledning af tidsskrift *MUTANT*, jan. 1962, genoptrykt i *The Situationist Times* nr. 1, Hengelo, maj 1962, omslag.

- , *Naturens orden. De Divisione Naturae*, Meddelelse nr. 1 fra SISV (Borgens forlag, 1962)
- , *Værdi og Økonomi*, Meddelelse nr. 2 fra Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme (Borgens forlag, 1962)
- , ”Om Handlingens Kunst. Den eksperimentelle kunst eller de fri kunster”, upubliceret manuskript til foredrag for det svenske akademi, 1964, Museum Jorns arkiv
- , ”Hvad er Situationisme?” upubliceret manuskript u.å. (ca 1963-64) Museum Jorns arkiv
- , ”Lidt insultorisk børnehave-sofistik anno 1964”, *Årsberetning fra SISV*, 1964
- , ”Kunst og ordrer - Om forræderi, reproduktionens mængdevirkning og den store kunstneriske masseeffekt”, *Politiken* d. 21.8.1964 også udgivet som ”Art and Orders On Treason, the Mass Action of Reproduction, and the Great Artistic Mass Effect ” *Situationist Times*, no.5, 1964.)
- , ”Ridderlig humanisme, kællingesnak og reaktionær radikalisme” upubliceret artikel, 1964. Museum Jorns arkiv
- , ”Pop og Publicity. Et Svar Fra Asger Jorn til Elsa Gress”, *Berlinske Tidende*, 2 feb. 1964
- , ”Ukendte Verdener”, *B.T.*, 22. december 1964
- , ’Guy Debord et Le Problem Du Maudit’, introduktion i *Guy Debord: Contre le Cinéma*, Bibliothèque Alexandrie, (Århus: SISV, 1964). Udgivet som ”Guy Debord and the Problem of the Accursed’ overs. Roxanne Lapidus på <http://www.notbored.org/cursed.html> (sidst besøgt 2.7.2014)
- , *Ting og Polis*, Meddelelse nr. 4 fra SISV (København 1964)
- , Brev til Jacqueline de Jong, 23.dec 1964, Museum Jorns arkiv
- , ”En gribende beretning om, hvordan man kultiverer menneskekærlighed eller homophilie. Af humansiten Elsa Gress præsenteret af den uciviliserede, fascistiske bølge og umenneskelige forbryder Asger Jorn.” upubliceret manuskript, 1964, Museum Jorns arkiv
- , ”Ting og sager. Et forsøg i sammenlignende vandalisme”, *Paletten*, Göteborg 1967, årg. 28, nr.1, pp. 6-7
- , ”Det dyriske menneske og det menneskelige dyr i kunsten”, *Billedkunst*, Kbh. 1967, årg. 2, nr. 3, pp. 13-18
- , ’Strukturalisme og fortielse’, *Kriterium*, 2, nr.4, sep 1967, pp. 6-8

- Jorn, Asger, og Noël Arnaud: *La langue verte et la cuite* (Jean-Jacques Pauvert, Paris 1968)
- , "Jeg hader mine billeder", interview ved Gunnar Jespersen, *Berlingske Tidende*, 2. marts, 1969
- , "Asger Jorn i Esbjerg Kunstpavillon", Interview og anmeldelse *Vestkysten* 19. juni 1969
- , *Indfald og Udfald. Om billedtematiske Sammenhæng mellem nordisk oldtids og Middelalderkunst* (Borgen, 1972)
- , "Forlorent skæg i Ribe Domkirke" i *Indfald og udfald. Om billedtematiske sammenhæng mellem nordisk oldtids og middelalderkunst* (Borgen, 1972)
- , "Livet er en drøm. Gaston Bachelard og ildens billede" i *Demokraten* 20 aug. 1972
- , *Alfa og Omega*, Meddelelse nr. 5 fra SISV, (Borgen, 1980)
- , "Menneskedyret" (ca. 1950), *Per Hofman Hansen: Bibliografi over Asger Jorns skrifter* (Silkeborg Kunstmuseum, 1988), pp. 21-24
- , *Om Formen* (opr. *Pour La Forme* 1957), (Sohns Forlag og Museum Jorn, Silkeborg, 2011) overs. Troels Andersen
- Jordahn, Kirsten: *Hellere en elskelig djævel end en uduelig gud* (Silkeborg Biblioteks forlag, 1994)
- Kalina, Richard (red.), *Imagining the present. Context, content, and the role of the critic. Essays by Lawrence Alloway*. (Routledge 2006)
- Keller, George [pseudonym], "En bemærkning om Asger Jorn ovenpå hysteriet" 26. juni 2014 <http://www.denfri.dk/2014/06/en-bemaerkning-om-asger-jorn/> (sidst besøgt 25.8.2014)
- Kinsey, Alfred C., Wardell R. Pomeroy og Clyde E. Martin, *Sexual Behavior in the Human Male*. (Philadelphia, W.B. Saunders Co., 1948)
- , *Sexual Behavior in the Human Female* (Philadelphia, W.B. Saunders Co. 1953).
- Knabb, Ken, *Situationist International Anthology* (Bureau of Public Secrets, 2007)
- Kold, Anders og Michael Juul Holm (red.): *Jorn & Pollock. Revolutionære veje* (Louisiana Museum of Modern Art 2013).
- Kornbæk, Mette, "Asger Jorn som akademi-elev 1939-40", Jørgen Ågerup (red.): *Asger Jorn - som vi husker ham*, (Galerie Moderne 1986)

- Kringelbach, Georg, "Asger Jorn", *Nyere dansk malerkunst*, nr. 20, 1964
- Kristensen, Sven Møller, kronik *Land og Folk* 6.6.1948
- Kristeva, Julia, *La Révolution Du Langage Poétique: L'avant-Garde À La Fin Du Xixe Siècle*, (Éditions du Seuil 1974)
- Kromann, Thomas Hvid, "Vom Künstlerbuch zum historischen Dokument. Zwei Künstlerbücher von Asger Jorn und Guy Debord", Ulrich Ernst et.al (red.) *Das Künstlerbuch als ästhetisches Experiment: Geschichte und Poetik einer hybriden Gattung* (Bergische Universität Wuppertal, 2014) under udgivelse
- Kurczynski, Karen, "Beyond Expressionism: Asger Jorn and the European Avant-Garde, 1941-1961" (ph.d.-afhandling, New York University, 2005)
- , "Red Herrings: Eccentric Morphologies in the Situationist Times," Bolt Rasmussen og Jakobsen (red.), *Expect Anything. Fear Nothing. The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (Nebula og Autonomedia, 2011)
- Kurczynski, Karen og Karen Friis, *Expo Jorn. Kunst er fest!* (Museum Jorn, Silkeborg, 2014)
- Langer, Susanne K., *Menneske og symbol: en studie i fornuftens, ritualer og kunstens symboler*, (opr 1942). (København, Gyldendals Uglebøger 1969)
- Larsen, Jytte, "Elin Høgsbro Appel", Dansk Kvindebiografisk Leksikon (sidst besøgt 5.9.2014)
- Latour, Bruno, *The Pasteurization of France* (Harvard University Press 1988)
- Leão, João, "The Quantum Aperiophysion: On Asger Jorn détournement of Bohr's Complementarity", upubliceret manuskript (dateret marts 2012)
- Lee, Mia, "Gruppe Spur: Art as a Revolutionary Medium during the Cold War", Tim S. Brown and Lorena Anton (red.), *Between the Avant Garde and the Everyday: Subversive Politics in Europe, 1958-2008*, (New York/Oxford: Berghahn Books, 2011)
- Lefebvre, Henri, *Critique of the Everyday Life: Volume 1*, (opr.1947) (repr., London, Verso, 1991) overs. John Moore
- Leistikow, Gunnar, "Sex og Moral i Amerika", *Politiken* 2.5.1948
- Leja, Michael, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven, CT: Yale University Press, 1993)
- Levin, Thomas Y. "Dismantling the Spectacle", Elisabeth Sussman (red.), *On the Passage of a Few People through a rather Brief Moment in Time: The Situationist International* (Cambridge, Mass. MIT Press, 1989)

- , “Geopolitics of Hibernation: The Drift of Situationist Urbanism,” in Libero Andreotti and Xavier Costa, red. *Situacionistas: arte, política, urbanismo / Situationists: art, politics, urbanism* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani, 1996)
- Lindberg, Anna, *Den maskulina mystiken: Konst, kön och modernitet* (Lund: Studentlitteratur, 2002)
- Listikin, Alex, ”Sexualpolitik”, *Frem. Marxistisk maanedshefte*, 2 aarg., dec.1933 nr. 3
- Loos, Adolf, ”Ornament und Verbrechen” (1908) (sidst besøgt 4.7.2014)
- Marcus, Greil, “Guy Debord's Memoires: a Situationist Primer”, Elisabeth Sussman, (red.) *On the Passage of a few People Th rough a Rather Brief Moment in Time: the Situationist International 1957-1972* (Cambridge: MIT Press, 1989).
- Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (Beacon Press, Boston, 1955)
- Martin, Courtney, ”Ganske enkelt revolutionær. Jorn, Pollock og Lawrence Alloway” Anders Kold (red.) *Revolutionary roads* (Louisiana 2013)
- Massey, Anne, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, (Manchester University Press 1996)
- McDonough, Tom, (red.), *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents* (MIT press 2002)
- , ‘The Many Lives of Asger Jorn’, *Art in America*, vol. 90, nr. 7 2002, pp. 56–61
- Mead, Margaret, ”American man in a woman's world” *NY Times Magazine* 11, 10. feb 1957
- , *Male and female: The classic studies of the sexes* (opr.1949) (William Morrow 1975)
- Mills, Charles Wright, *White Collar. The American Middle Classe* (Oxford University Press, 1951)
- Morell, Lars, “Da Jorn var 'færdig med København”, *Literaturmagasinet Standart* nr. 3, aug-okt. 1995
- , *Asger Jorns Kunst* (Aarhus Universitetsforlag, 2014)
- Moskin, Robert J., ”The American male: Why Do Women Dominate Him?”, *Look* 22 nr. 4, 18. februar 1958
- Mosse, George Lachmann, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, (Oxford University Press, 1996)

- Müller-Wille, Klaus, "Edda und Avantgarde. Asger Jorns vegleichnichender Vandalismus", *Eddische Götter und Helden. Milieus und Medien ihrer Rezeption* (Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011)
- , "Fra Skriftbilleder til vild bogarkitektur. Asger Jorns tidlige bogkunst (1933-52)", Asger Jorn. *Rastløs Rebel* (København, Statens Museum for Kunst, 2014)
- Nash, Jørgen, *Springkniven - Tekster fra kulturrevolutionen* (København, Hernovs Forlag 1976)
- Naifeh, Steven & Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (Clarkson N. Potter, 1989)
- Nielsen, Kaj Erik, "Da Kinsey-rapporten kom til Danmark 1948", *Pan* 4, 1998.
- Nolle, Christian, "Books of Warfare. The Collaboration between Guy Debord & Asger Jorn from 1957-1959" (2002) http://virose.pt/vector/b_13/nolle.html (sidst besøgt 18.8.2014)
- Nommensen, Sven, *Asger Jorn: Das Frühwerk und die spontane Methode der malerischen Entfaltung* (Berlin: Tenea, 2002)
- Not Bored!, "At Dawn: the Novels of Michèle Bernstein in Historical Perspective" <http://www.notbored.org/michele-bernstein.pdf> (sidst besøgt 28.8.2014)
- Not Bored! "Beginning well and ending badly" <http://www.notbored.org/farewell.html> (sidst besøgt 1.7.2014)
- Owens, Craig, "The Discourse of Others", *Beyond recognition: representation, Power and culture* (University of California Press, 1992)
- Ohrt, Roberto, "Asger Jorn, Guy Debord und die SI" *Spex* (1995)
- , *Phantom Avant-Garde: A History of the Situationist International and Modern Art* (Sternberg Press, 2005)
- , oplæg på Symposium i forb.m. udstillingen "Asger Jorn International" 22. januar 2011
- , "Situations: everywhere or nowhere (an exception among men)", *Situationist Times* udstillingskatalog (Boo-Hooray, New York 2012)
- , "Fin Des modifications. Modsætninger og fællestræk mellem Asger Jorn og Guy Debord", Dorthe Aagesen (red.), *Asger Jorn. Rastløs Rebel* (København, Statens Museum for Kunst, 2014)
- Passot, Odile og Paul Lafarge: "Portrait of Guy Debord as a young Libertine", *Sub-Stance* vol. 28, nr. 3, bind 90, særnummer: Guy Debord, University of Wisconsin Press, 1999

- Perchuk, Andrew, "Pollock och efterkrigstidens maskulinitet", *Den Maskulina Mystiken. Konst, Kön och Modernitet*, Anna Lena Lindberg (red.) (Lund, Studentlitteratur, 2002) pp. 169-192
- Petersen, Stephen, *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde (Refiguring Modernism)*, (Penn State Press, 2009)
- Pezolet, Nicola, "Thecavern of Antimatter: Guiseppe "Pinot" Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International", *Grey Room* MIT, vinter 2010, nr. 38
- Prévert, Jacques, Yvon Taillandier og René Bertelé, *Asger Jorn* (Paris, Galerie Rive Gauche 1960)
- Ragon, Michel, "Asger Jorn", in *Cette étude a paru dans cimaise art et architecture actuels* 8, nr. 51 (feb 1961) p. 56.
- , *Vingt-cinq ans d'art vivant* (Paris: Casterman, 1969)
- Rapacki, Kristina, "Negotiating the volk: avant-garde readings of Nordic folk art in Helhesten (1941-44)", indlæg på konferencen 'The Avant-Gardes in the Nordic Countries 1925-50: History, Culture, and Aesthetics', Københavns Universitet 5 oktober 2013.
- Rasmussen, Søren Hein, *Den kolde krigs billeder* (Gyldendal 2009)
- Reich, Wilhelm, *Sexuel viden og kamp* (Mondes forlag 1933, 2. opl.)
- Ross, Kristin, "Lefebvre on the Situationists: An Interview" *October* nr. 79, vinter 1997, pp. 69-83
- Rowell, Margit, *Joan Miró: Selected Writings and Interviews* (G. K. Hall & Co., 1986)
- Rösing, Lillian Munk, *Kønnets Katekismus* (Roskilde Universitetsforlag, 2005)
- Sanders, Karin, "En professionel outsider", Nordisk kvindelitteraturhistorie på nettet, 2012. red: Kvinno, <http://nordicwomensliterature.net/da/article/en-professional-outsider>
- Schlesinger, Arthur, "The crisis of American Masculinity", *Esquire* 50 november 1968
- Schor, Mira, *Wet: On painting, Feminism, and Art Culture* (Durham, Duke University Press, 1997)
- Scott, Joan W., "Deconstructing Equality-Versus-Difference: or, the Uses of Post-structuralist Theory for Feminism", *Feminist Studies*, vol. 14 nr. 1, 1988
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985)

- Shade, Virtus, *Asger Jorn* (Stig Vendelkærs Forlag, 1968)
- Shanahan, Maureen G., ”Vad gör en man till man? Hur det maskulina skapas”, Anna Lena Lindberg (red.): *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernitet*, (Lund, Studentlitteratur, 2002).
- Schapiro, Meyer, ”The Liberating Quality of Avant-Garde Art: The Vital Role That Painting and Sculpture Play in Modern Culture” *Art News* vol. 56, no. 4, sommer 1957
- Shield, Peter, *Comparative Vandalism. Asger Jorn and the Artistic Attitude to Life. A Study of Asger Jorn's Attempt to Formulate 'the First Complete Revision of the Existing Philosophical System' from the Standpoint of the Artist in the Period 1961-67* (Ashgate/ Borgen, 1998)
- , ”Om at Læse Jorn” Per Hoffman Hansen (red.), *Bibliografi over Asger Jorns skrifter* (Silkeborg Kunstmuseum, 1988)
- , *The Natural Order and Other Texts* (Ashgate, 2002)
- Sillman, Amy, ”AbEx and Disco Balls: In Defense of Abstract Expressionism II”, *Art Forum International*, sommer 2011, pp. 314-325.
http://amysillman.com/uploads_amy/pdfs/abex.pdf
- Soelberg, Ellen Margrethe, ”Gaston Bachelard og hans indflydelse på Cobrabevægelsen”, *CRAS. Tidsskrift for kunst og kultur*, Silkeborg, XLV, 1986
- Sommerfeld, Arnold, *Atombau und Spektrallinien* (opr. 1919) (Vieweg, Braunschweig 1922)
- Sontag, Susan, ”Notes on ‘Camp’”, *Partisan Review*, vol. 31 nr. 4, 1964
- , ”Imagination of disaster” (opr. 1965), *Against Interpretation*, (Picador 2001)
- Starck, Kathleen (red.), *Between Fear and Freedom: Cultural Representations of the Cold War* (Cambridge Scholars Publishing, 2001)
- Steffensen, Erik, ”Trolde i æsken”, *Asger Jorn Louisiana Revy* 35. årg. nr. 2 marts 1995
- , *Asger Jorn. Animator og oil Painting*, (vol. 15 i serien *Format*, Edition Bløndal 1995)
- , (red.) *Jorn til Folket. Udvalgte værker 1935-1972* (Nordjyllands Kunstmuseum 1997)
- Stene-Johansen, Knut, *Nødinganger. Studier i Asger Jorn* (Spartacus Forlag AS/ Scandinavian academic Press 2014)

- Stryker, Eric M., "Parallel Systems: Lawrence Alloway and Eduardo Paolozzi", Tate Papers, issue 16, 1 oktober 2011,
- Stræde, Therkel, 'Sex og Syndikalisme', *Siden Saxo*, 2. årg (1985), pp. 25–30
- Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1990)
- Sussman, Elisabeth, et.al., *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International, 1957-1972* (MIT Press 1989)
- Sørensen, Jens Erik, (red.) *Asger Jorn International Jorn International*, (ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2011)
- Thing, Morten, *Kommunismens Kultur. DKP og de intellektuelle 1918-1960*. 1-2 (Tiderne Skifter, 1993)
- , "Freud, seksualreform og frisind i 1930erne" *Kvinder køn og samfund* nr. 4, 2002, pp. 6-24
- Tompsett, Fabian, "Open Copenhagen", Mikkel Bolt Rasmussen og Jakobsen (red.), *Expect Anything. Fear Nothing. The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (Nebula og Autonomedia, 2011)
- Tvermoes, Michael, *Jorns Didaska* (Nyt nordisk forlag Arnold Busk, 1997)
- van de Velde, Ronny, *Enrico Baj, Modifications*, katalog til udstillingen Modifications Baj – Jorn – Spoerri" (Ronny van de Velde, Antwerpen 1998)
- van den Berg, Hubert, "Kortlægning Af Gamle Spor Af Det Nye. Bidrag Til En Historisk Topografi over Det 20. Århundredes Europæiske Avantgarde(r)", Tania Ørum et al. (red.), *En Tradition af Opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, 2005
- Verlet-Bottéro, Stéphane, *Francis Alÿs and the Becoming Topological of Contemporary Art* <http://stephaneverletbottero.com/index.php/works/francis-alyis-and-the-becoming-topological-of-conte/> (sidst besøgt 2.8.2014).
- von Cotta-Schönberg, Michael og Helga Vang Lauridsen (red.), *Nærværende: en bog om Elsa Gress* (Gyldendal, 1990)
- von Lowzow, Anna og Lene Borch: *Man siger ikke nej til Asger*, portrætfilm, Nordisk Film 2014
- Wagner, Anne, "Lee Krasner as L.K.", *Representations* nr. 25, vinter 1989, pp. 42-57
- , "Fictions: Krasner's Presence, Pollock's Absence," W. Chadwick og I. de Courtyron (red.): *Significant Others Creativity and Intimate Partnership*, (New York og London, 1993)

- Wark, McKenzie, *50 Years of Recuperation* (Princeton Architectural Press, 2008)
- Williamson, Anne Wheeler, "Cobra 1948-1951" ph.d.- afhandling, University of California Berkely, 1982
- Wolfe, Ross. "Dynamite or détournement? One year after Pussy Riot's 'punk rock prayer'" <http://skepoet.worldpress.com/2013/02/16/dynamite-or-derournement/> (sidst besøgt 10.6.2014)
- Wolfe, Tom, *The painted word* (Farrar, Strauss and Giroux, 1975)
- Zweifel, Stefan et.al: *In girum imus nocte et consumimur igni: The Situationist International (1957-1972)* (JRP/Ringier, 2006)
- Zweite, Armin, "Modifikationen und Defigurationen", *Asger Jorn 1914-1973* (Carre D'Art Musee D'Art Contemporain De Nimes, München 1987)
- Ørum, Tania og Marianne Ping Huang, "Avantgardernes tradition og politik", *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (Hellerup, Forlaget Spring, 2005)
- Ørum, Tania, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg (red.), *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (Hellerup, Forlaget Spring, 2005)
- Ågerup, Jørgen (red.), *Asger Jorn - som vi husker ham*, (Galerie Moderne 1986)

Bilag 4. Dansk resumé

Ph.d.-afhandlingen ”Maskulin standhaftighed” er, som dens undertitel angiver, en undersøgelse af ”Køn, materie og populærkultur i Asger Jorns praksis”. Den kunsthistoriske reception har konstrueret tre meget forskellige fortællinger om Jorn, som i afhandlingen sammenfattes som en modernistisk, en avantgardistisk og en postmoderne diskurs. Disse vægter Jorns billedkunstneriske produktion, hans samfundskritiske aktiviteter og hans teoretiske tekster meget forskelligt, ligesom de gennem deres specifikke begrebsapparater tilbyder hver deres tolkningsvinkler og stiller grundlæggende forskellige spørgsmål til værkerne. Eftersom jeg betragter det som en hovedpointe i Jorns praksis, at han bevidst søgte at operere på tværs af sådanne til tider modstridende kategorier, trækker jeg i afhandlingen på alle tre diskurser i forsøg på at få dem til at supplere hinanden. Derfor inddrages også både de maleriske, politiske og teoretiske aspekter af hans produktion som sammenhængende.

De tre tematikker, afhandlingen fokuserer på – kønsimplikationer i Jorns praksis, hans brug af populærkultur og hans forståelse af det materielle som grundlæggende i såvel et kunstnerisk, politisk som filosofisk perspektiv – har forskellige roller og status i de tre typiske receptions-diskurser. Etablerede modsætningspar som mand-kvinde, finkultur-populærkultur og bevidsthed-materie er således på forskellig vis blevet anvendt, diskuteret og gennemspillet i definitionerne af begreberne modernisme, avantgarde og postmodernisme. Mens særligt kønsaspektet er blevet ignoreret som irrelevant i Jorn-litteraturen, er det afhandlingens ambition at vise, hvor tæt sammenhængende det er med resten af hans tænkning.

Periodemæssigt koncentrerer afhandlingen sig særligt om 1950erne og 60erne og analyserer, hvordan Jorns produktion reflekterede efterkrigstidens centrale problematikker så som den stigende automatisering og forbrugsmaterialistiske livsstil, ændringen i kønsrollemønstret, udbredelsen af masseproduceret populærkultur og den atomare tidsalders ændrede forståelse af materien. Central for beskrivelsen af Jorns socio-æstetiske livsopfattelse, er en undersøgelse af, hvordan hans udgangspunkt i marxismens dialektiske materialisme gradvist udviklede sig til en kritik af dialektikken og den bi-polære koldkrigs-tænkning i bredere forstand.

Ambitionen er at diskutere både de radikale aspekter i Jorns praksis og de mere reaktionære, som særligt tydeliggøres gennem en kønsteoretisk optik. Jeg forsøger at supplere hans egne teorikomplekser med teoretiske begreber, som udvider eller ligger hinsides hans egen forståelseshorisont, for at følge nogle af de betydningslinjer, der åbner sig fra hans værk, omkring køn, populærkultur og materie, og udvide forståelsesrammerne på disse områder.

Afhandlingen er skrevet parallelt med, at jeg sammen med Dorthe Agesen har kurateret udstillingen *Asger Jorn.. Rastløs rebel* på Statens Museum for Kunst, og en vekselvirkning mellem de to projekter vil kunne spores i materialevalg, monografisk vinkel og tematiske fokuspunkter.

Bilag 5. English Summery

As indicated by its' subtitle, the Ph.D. dissertation *Masculine Resistance* is an investigation into 'Gender, Materiality and Popular Culture In the Artistic Praxis of Asger Jorn'. The art historical reception has formed three very different tales of Jorn that are presented in the dissertation as a modernist, an avant-garde and a post-modern discourse. They weigh Jorn's artistic production, his societal critique and his theoretical texts very differently, just as they through their specific critical apparatuses offer each their interpretative angle and pose fundamentally different questions to the art works. As I consider it a key attempt in Jorn's praxis to operate across such conflicting categories, the dissertation therefore draws on all three discourses and seeks to make them supplement each other. Hence the painterly, activist and theoretical aspects of his production are treated as coherent.

The three major themes of the dissertation – implications of gender in Jorn's praxis, his use of popular culture and his understanding of materiality as fundamental artistically, politically and philosophically – are granted completely different roles and status within the three mentioned discourses. Established antagonisms such as man/woman, high/low and mind/matter have therefore conceptualized differently in the definitions of modernism, avant-garde and post-modernism. While the gender issue in particular has been deemed irrelevant in the literature on Jorn, it is the ambition of this dissertation to show how coherent it is to the rest of his thinking.

The dissertation focuses on the period of the 1950's and 1960's and analyses how Jorn's production reflected core post-war issues such as the rise of automation and consumer life styles, the change in the pattern of sex roles, the distribution of mass-produced popular culture and the change in the understanding of materiality in the face of the nuclear age. Core to the description of Jorn's socio-aesthetic attitude to life is the research into how his starting point in Marxist dialectical materialism slowly turned into a critique of dialectics as such and cold-war bipolarity on the whole.

The ambition is to discuss the radical aspect of Jorn's artistic praxis as well as the more reactionary implication made all the more clear through the perspective of gender theory. In order to trace the lines of signification that open up from his work in relation to gender, popular culture and materiality, I attempt to supplement Jorn's own complex of theories with theoretical notions that expand beyond his own frame of thinking.

The dissertation has been prepared in parallel to my job as co-curator (with Dorte Aagesen) of the retrospective exhibition 'Asger Jorn. Restless Rebel at the National Gallery of Denmark. A degree of interaction and cross-fertilization between the two projects is inevitable and can be traced in the choice of material, the monographic angle as well as highlighted themes.

Bilag 6. Illustrationer

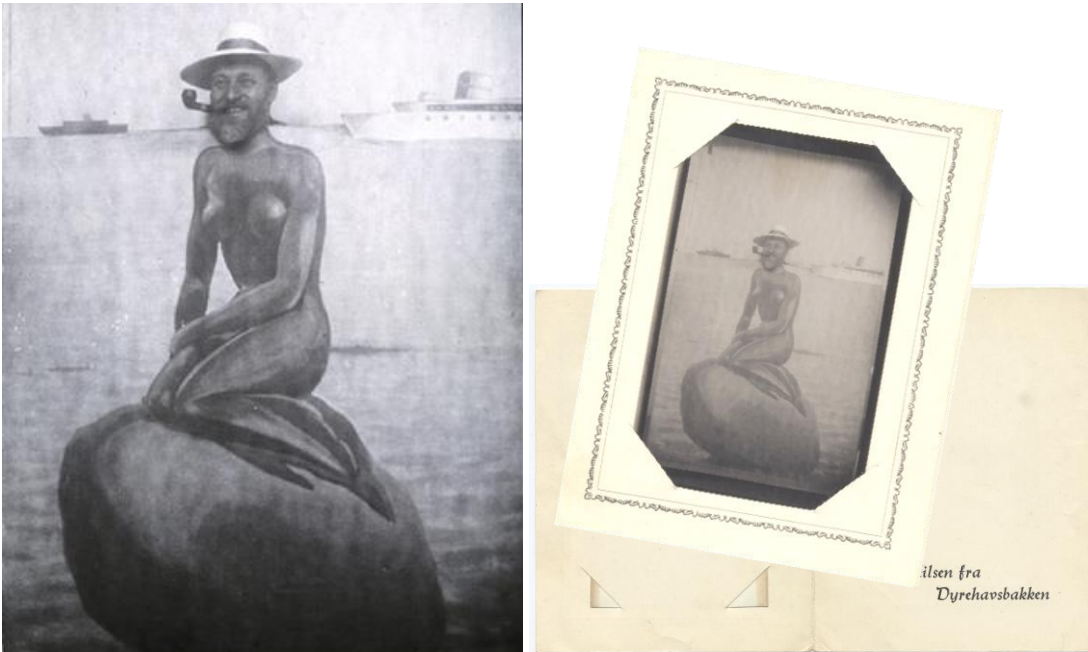


Fig. 1. Fotografi af Jorn som den lille havfrue på Dyrehavsbakken, 1964. Jacqueline de Jongs samling.



Fig. 2 *Femme Interplanétaire* (Interplanetarisk kvinde), 1953.
Olie på lærred. 101×81,5. KUNSTEN Museum of Modern Art, Aalborg



Fig.3 Portræt af Gaston Bachelard, 1960. Olie på lærred, 65 x 81 cm. Museum Jorn.



Fig.4 Collage Guy Debord i Michèle Bernstein: 'Le Long Voyage', in *Le Long Voyage* (Paris: Bibliothèque d'Alexandrie, 1960) u.p.



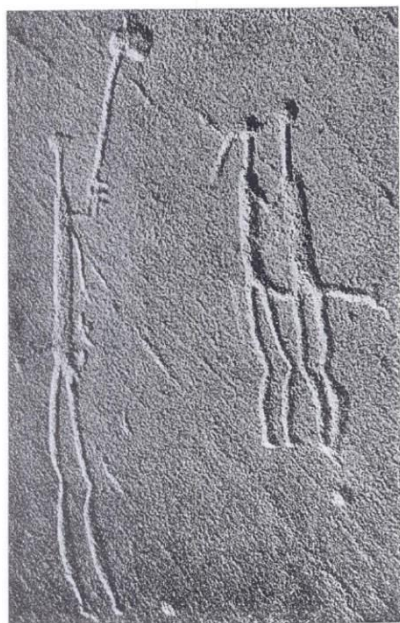
Fig.5 Asger Jorn *Rastløs Rebel*. Intention var på udstillingsmediets visuelle præmisser at præsentere Jorns praksis som en billedkunstnerisk produktion, der også rummede et betydeligt diskursivt aspekt. Foto Ricardo Buccarella

Køn og kunst. Baggrund



Fig.6 "Blasfemiske Julesalmer", *Frem Marxistisk maanedshefte for politik, økonomi og kultur*, København december 1933, 2. Årg, nr. 3

Tekster. Maskulinitet og kællingesnak Yin og Yang, Apollon og Dionysos. Dialektisk kønstænkning



Støbt betoning. Kærlighedsskulpt fra bronzetiden, symbol på frugtbarhed. I vore dage kaldt pornoportit (støtthet).

18



Kærlighedssymbol: kvindelig linje og maskulin cirkel. Kin.



Yang-Yin cirklen.

Yang-Yin

Det dialektisk-materialistiske livsprincip

Af maleren Asger Jorn

Arkitekt Henning Jensen citerer i A, 1947 nr. 3 med stor venlighed nogle af mine udtalelser om kunst og arkitektur og konkluderer i en hyldelse til det kinesiske Yang-Yin princip. Dette er mig uægtelig en fornøjelig overraskelse, da jeg selv i øjeblikket er kommet til nøjagtigt samme resultat. Tilsyneladende skulde der altså ikke være mere for mig at tale om. Naar jeg alligevel, gør det, skyldes det, at jeg idag mener med større klarhed at kunne præcisere, hvad det er, saavel Henning Jensen som jeg selv kæmper for, at kunne vise, at det ikke er noget i luften frit svævende imaginært, men noget uhyre konkret og reelt, ja, det mest reelle af alt.

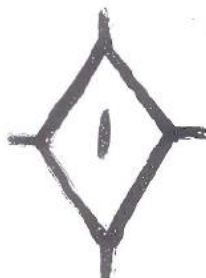
For det første vil jeg paapege, at Tao ikke i sig selv er et ideal, men tværtimod er udtryk for en direkte reel, en materialistisk livsindstilling, der sætter mennesket og kulturen som det højeste og største, i modsætning til klassicismen, der sætter tanken, oplysningen og civilisationen som det højeste, som højere end mennesket og menneskets natur, højere end livet.

Desuden vil jeg paapege, at det ikke er traditionen, der er grund til at angribe, den sande tradition, livets tradition, livets sammenhæng og kontinuitet, men at det netop er det, der forhindrer livet i sin organiske kontinuitet, at det netop er den falske tradition, vi maa bryde med, for at give livet dets naturlige sammenhæng tilbage.

Yang og Yin er ikke noget »meningsløst«. Det er tvært imod selve livets mening. Livet har overhovedet ingen anden mening for mennesket end dyrkelsen af Yang og Yin.

19

Fig.7 Illustrationer fra "Yang-Yin. Det Dialektisk-Materialistiske Livsprincip", A5 Meningsblad for unge arkitekter, 1947.



Populariseret europaisk kvindesymbol. Forelindes paa enhver anvendelig pissoirvæg.

kraft, paa samme maade som naturfolk og naturlige mennesker gør det, da bliver det slangen og det som tegneren i det foregaaende ka'der »de smukke feminine former, som findes i S-bogstavets», som i deres indhold symboliserer det mandlige princip. Saa bliver det kvadratet, den statiske, brudte linje og form, der repræsenterer det passive, modtagende og konserve-



Naturlig S-form og det feminiserede tyske SS.

Fig.8 Illustrationer fra "Yang-Yin. Det Dialektisk-Materialistiske Livsprincip", A5 Meningsblad for unge arkitekter, 1947.

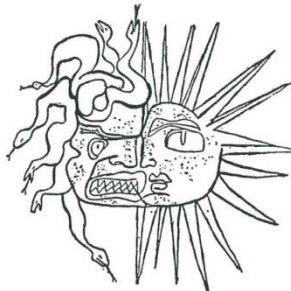
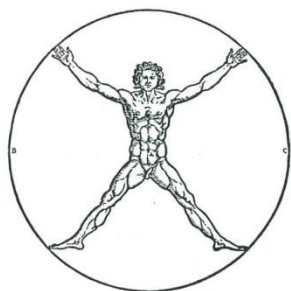


Fig.9a og b Illustrationer til 'Apollon eller Dionysos', Byggmästaren, nr 17, 1947.



Fig. 10 Asger Jorn 1964. Foto Børge Venge, Ebeltoft.

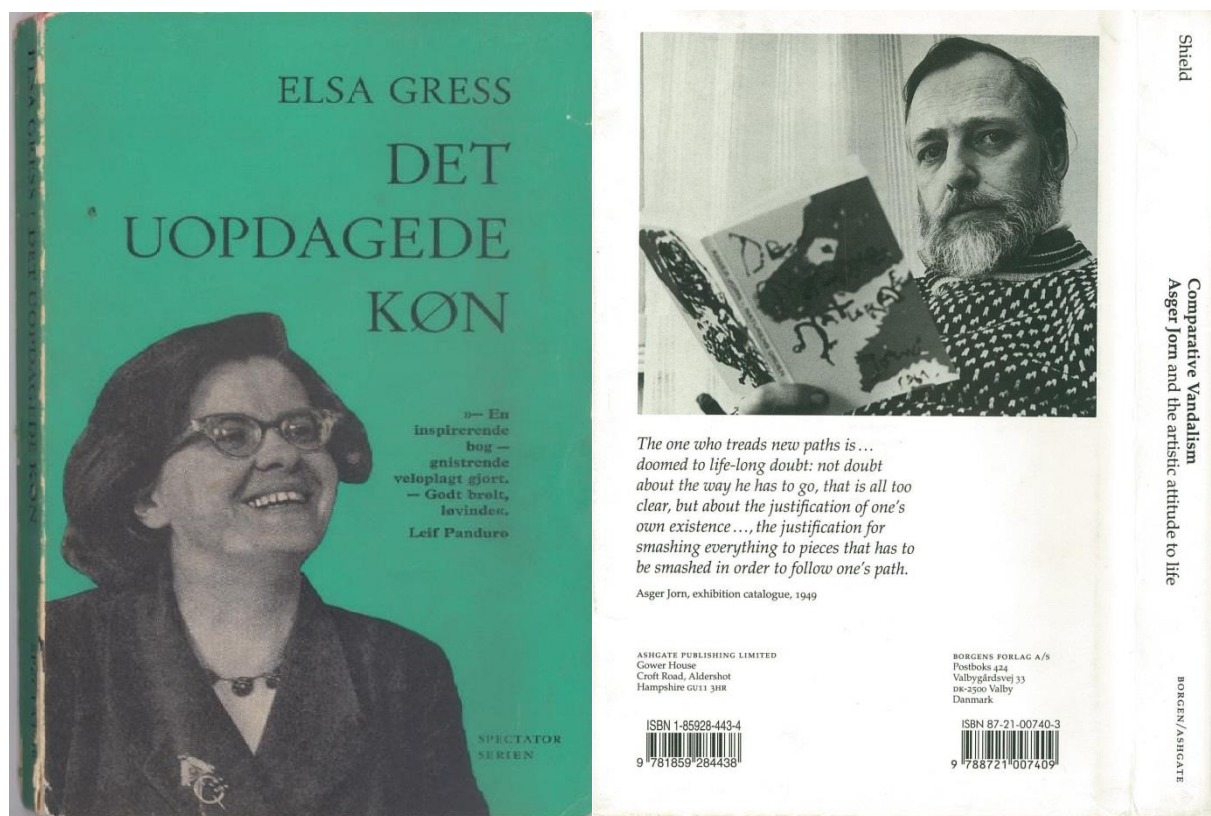


Fig.11 Forsiden af Elsa Gress *Det uopdagede køn* og bagsiden af Peter Shields *Comparative Vandalism*, der netop fokuserer på Jorn som forfatter.



Fig.12 Edward Munch, *Alfa og Omega*, 1908-09. Grafisk mappe med 18 litografier. Munch Museum



Fig.13 *Top of the World – or Gay Day*, 1960, Olie på lærred (modifikation), 32,5 x 40,5 cm. Jacqueline de Jong



Fig.14 Billeder af forskellige kønsroller projiceret på en skærm i Elsa Gress' teaterstykke *Ditto Datter* fra 1967. Elsa Gress, *Dæmoniske damer og andre figurer*. Dramatiske tekster, Gyldendal 1979

SCHÉMAS TRIOLECTIQUES

QUELQUES EXEMPLES DE COMPLEMENTARITE TRIOLECTIQUE.

Nous présentons ici quelques modèles d'équilibres triolectiques appliqués à différents domaines conceptuels. Soulignons qu'il s'agit là de simples bases de travail, nullement dogmatiques, qui peuvent être modifiées et élargies. Il est dans leur nature d'être ouvertes, à commencer, par exemple, sur un chiffre supérieur à trois relations, cette méthode n'étant évidemment liée à aucune mystique des nombres. Elle a pour but de libérer les mouvements dialectiques figés ou bien dans le déterminisme sous-marxiste ou bien dans les antagonismes non choisis où Lupasco s'est enlisé.

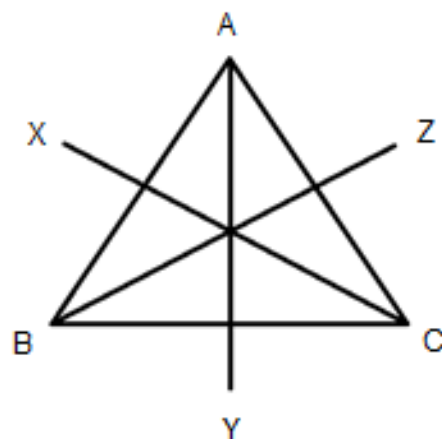
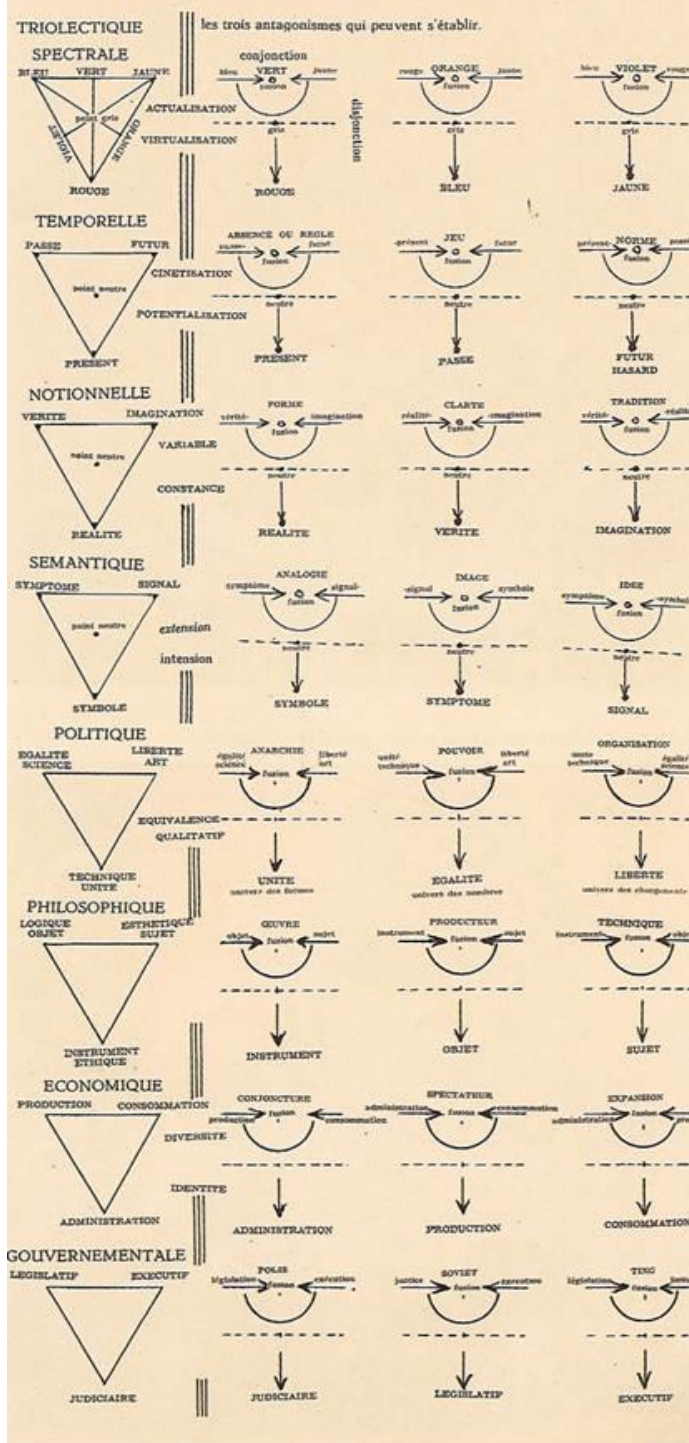


Fig. 16 To af begreberne i den triolectiske relation kan smelte sammen og modstilles dialektisk med den tredje: A og B kan smelte sammen i X og udgøre en dialektisk opposition til C.

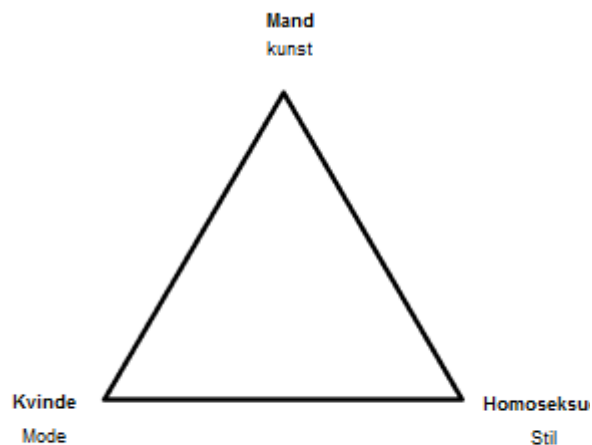


Fig. 17 Triolectisk kønsskema som det kan udledes af Alfa og Omega og andre tekster.

Fig.15 Triolectiske modeller fra Jorns bog *Signes Grave's sue les églises de L'Eure et du Calvados* [Tegn indgraveret på kirker i Eure og Clavados], Borgens forlag 1964

Billeder. Køn og populærkultur.

Motiviske kønsreflektioner



Fig.19 *Nattefesten* 1945 , Olie på lærred, 117 x 159,5 cm. Privateje.



Fig.19 a *Uden titel* (Didaska nr .18), 1944
Blyant og akvarel på papir. 101 x 125 mm. SMK
SMK



Fig.19b *Uden titel* (Didaska nr 17), 1944
Tusch og akvarel på papir, 83 x 122 mm.



Fig.19c *Didaska I*, 1945
Olie på lærred. 99,4 x 76,2 cm. KUNSTEN, Aalborg



Fig.20 *Saxnäs*, 1946
Olie på masonit, 122 x 152 cm. SMK



Fig.21 guldgubbe fra Bornholm, jernalderen
ukendt
Bornholms Museum



Jorn, *Didaska V*, 1945, olie på lærred. 47 x 36 cm. Ejer

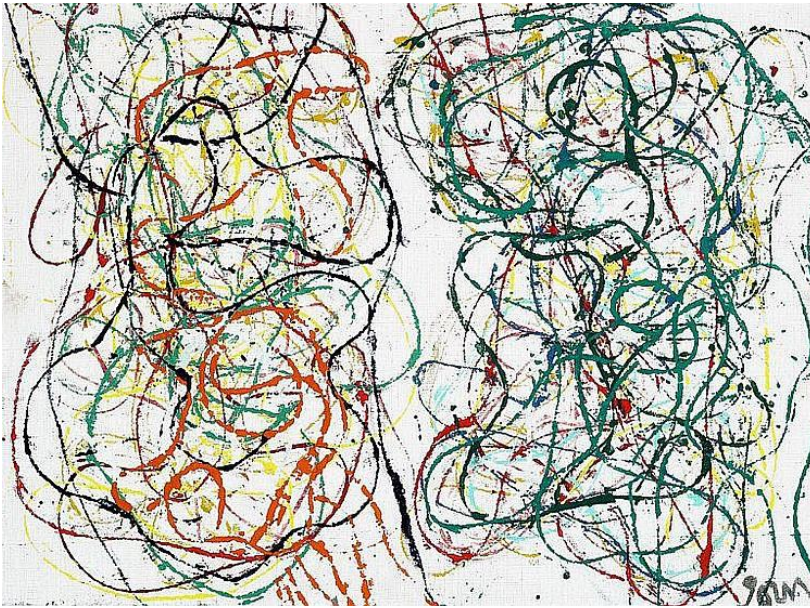


Fig.22 *Formio and Cigarette*, 1961 Olie på lærred, 54 x 73 cm. Louisiana Museum for Moderne Kunst



Fig.23 *Automolok*, 1948, Olie på lærred, 99,5 x 80 cm, Museum Jorn



Fig. 24 *L'Adieu des amants* (de elskendes farvel), 1955
Olie på lærred, 78,5 x 99 cm, Louisiana Museum of Modern Art



Fig.25 *Brudepar*, 1953. Olie på finer, 50 x 41,3 cm. Museum Jorn



Fig.26 *Résistance masculine*, 1953, Olie på lærred, 98,7 x 78,2 cm. Museum Jorn



Fig.27 *Elskovskampen. Cherchez la femme* fra 1954 Olie på lærred, 78 x 98 cm. Museum Jorn



Fig.28 Jorn og Jacqueline de Jong, *Uden titel*, Skitsebog, 1962. Museum Jorn

Menneskedyr



Fig. 29 *Sankt Hans II*, 1952, Olie på masonit, 159,8 x 182,6 Aarhus Kunstmuseum ARoS



Fig. 30 *Såret Vilddyr II*, 1951, Olie på masonit, 100 x 92 cm. Museum Jorn



Fig. 31a Tre aganakker, 1950
Blæk og akvarel på papir, 48 x 63 cm, Centre Pompidou



Fig.31b En Aganakkrieger, ca. 1950-51
Museum Jorn



Fig.31c Troels Jorns bog om den sultne løve, den glade elefant, den lille mus og Jens Pismyre , Borgen 2012



Fig.32 *Choux* (Skatter/kål), 1962
Olie på lærred, disfiguration, 210 x 117 cm.
Kunsthalle zu Kiel

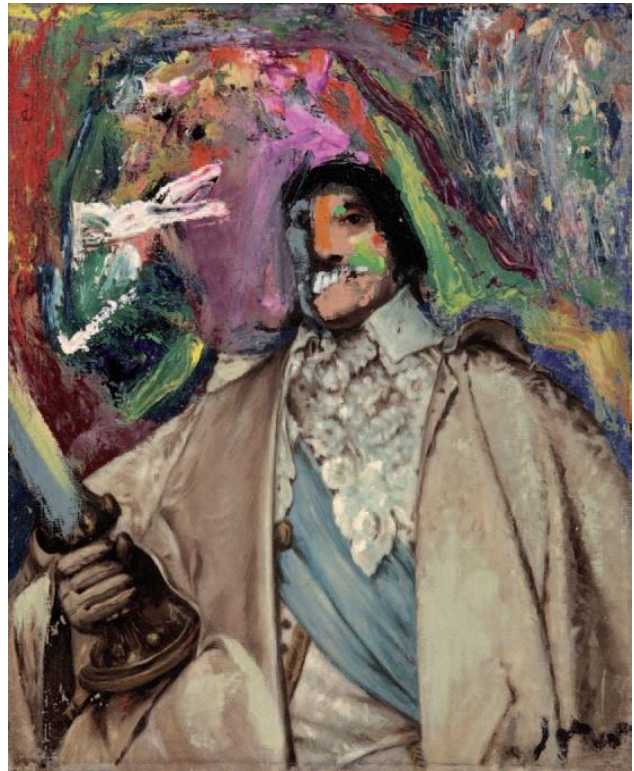


Fig. 33 *Les Bersaerk sont parmi nous*, 1962
Olie på lærred, disfiguration, 46 x 38 cm
Ceuleers & Van de Velde, Antwerpen

Situationistisk begær



Fig.34a-b Jorn og Debord, *Fin de Copenhague*. *Conceiller technique pour le détournement*, 1957, u.p.



Fig.34c-d Jorn og Debord, *Fin de Copenhague*., u.p.



Fig. 34-e-f Jorn og Debord, *Fin de Copenhague*. 1957, u.p.

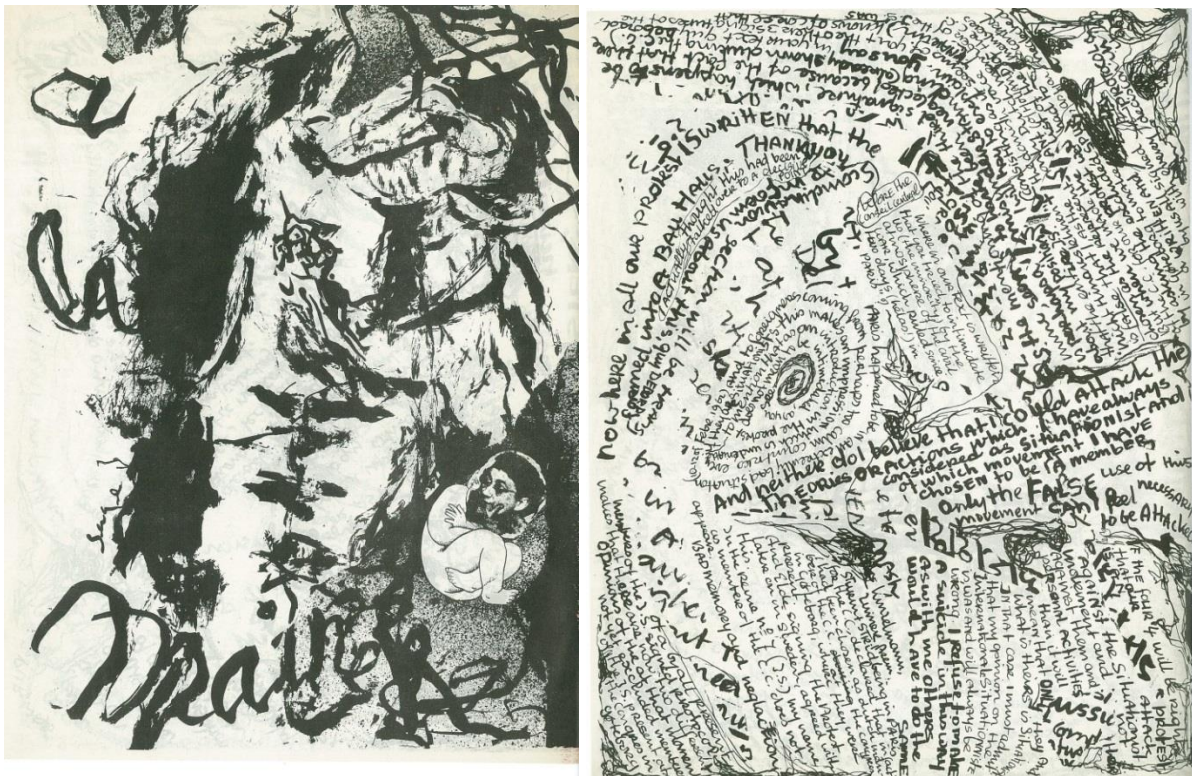


Fig.35 Jacquelin de Jongs "Spiraltekst" med collage af Debord som spædbarn. *Situationist Times* No.1 1962.

Modifikationer og disfigurationer

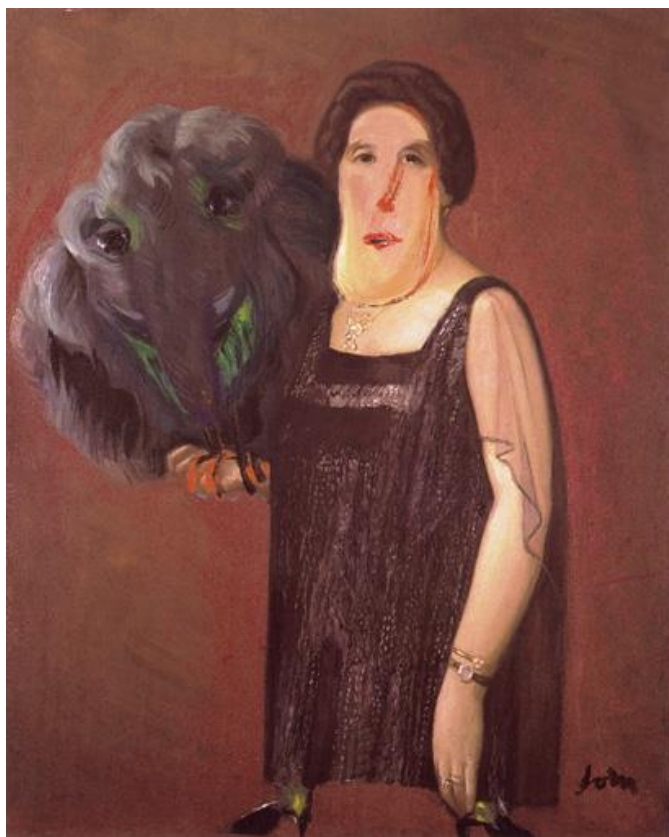


Fig.36 *La Dolce Vita II* (Det søde liv), 1962 , olie på lærred, 100,5 x 81,5 cm Museum Jorn



Fig.37 *Poussin*, 1662, Olie på lærred, 66 x 54 cm, Pierre & Micky Alechinskys samling

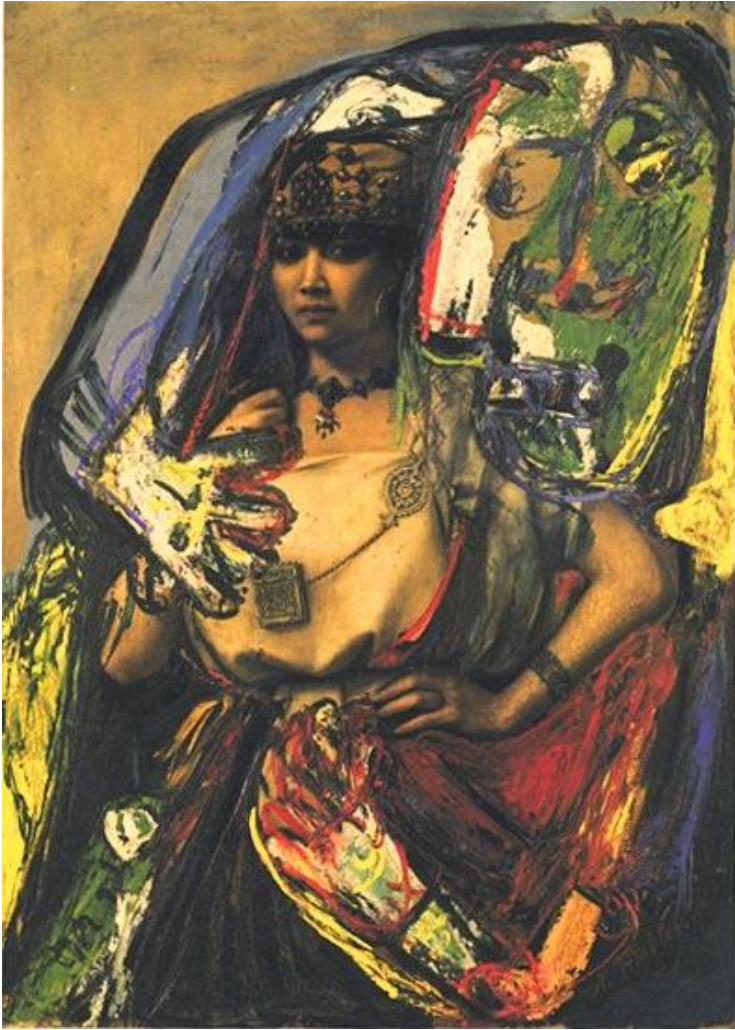


Fig.38 *La barbare et la berbère* (Barbaren og berberkvinden), 1962 Olie på lærred, 130 x 89 cm. Ejer ukendt.



Fig. 39 *En attendant Godot*, 1962, Olie på lærred, 27 x 41 cm, Collection Privée Jacques Prévert



Fig 40 Max Ernst, *La Puberté proche... (les Pléiades)* [Denforestående pubertet... (plejaderne)], Collage med foto, gouache og olie på papir, 1921, 24,5 x 16,5 cm. Privateje.



Fig.41 Joan Miró, *Personnage dans la Nuit* [Figur i natten], 1944, Olie og gouache på lærred, 16,5 x 23 cm. The Pierre and Tana Matisse Foundation

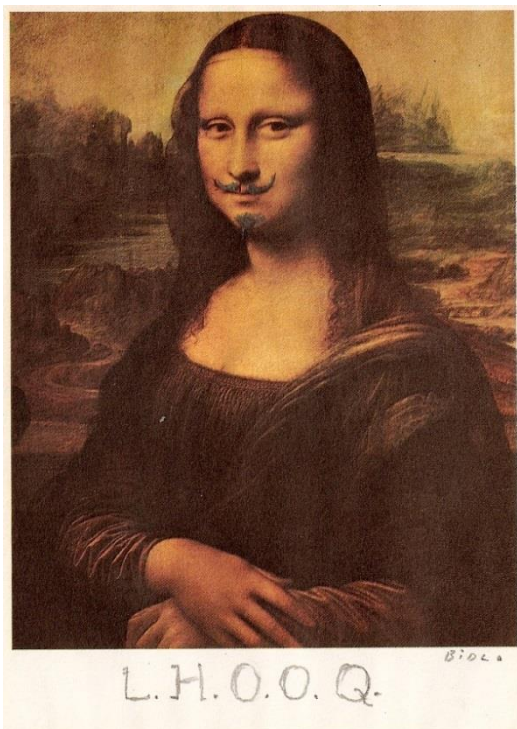


Fig.42 Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, Reproduktion med pen, 19.7 x 12.4 cm, Privateje.



Fig.43 *L'avant-garde se rend pas*, 1962, Olie på lærred, 73 x 60 cm, Pierre & Micky Alechinskys samling



Fig.44 *La Fortune de la roue ou Il faut*, 1962
 Olie på lærred, 81 x 54 cm, Musée Jenisch Vevey
 ukendt



Fig.45 *Heros au dos (Sårbare helte)*, 1962.
 Olie på lærred (disfiguration), 50 x 31 cm. Ejer



Fig. 46 *Une tête comme ça* (Sådan et hoved) 1962, Olie på lærred, 33 x 25 cm, privateje



Fig 47 *Heltedyret*, 1962 Olie på lærred, 45 x 25,5 cm. Privateje

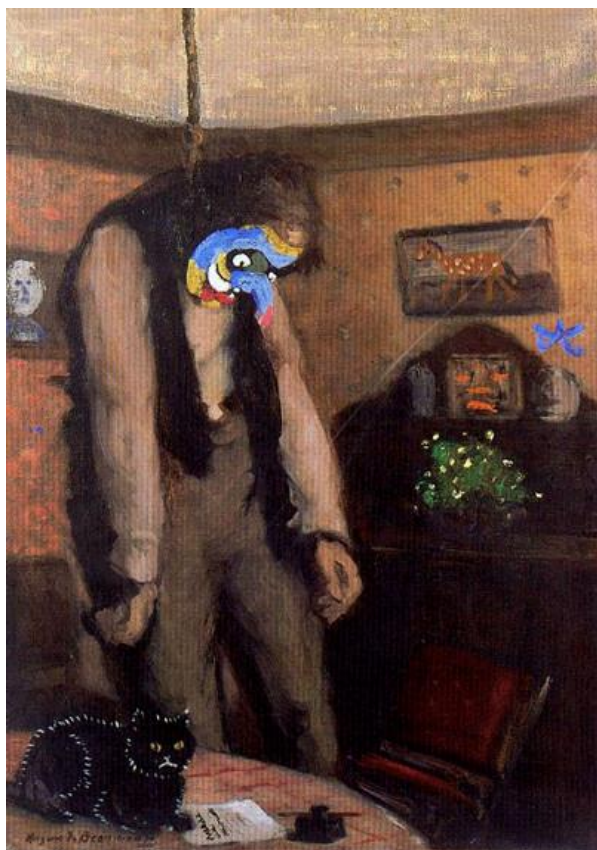


Fig. 48 *Ainsi on s'ensor*, 1962, Olie på lærred, 60 x 43 cm, Museum Jorn



Fig. 49 Enrico Baj, *General Merchant*, 1960, Bladet teknik og collage på lærred, Privateje



Fig.50 Fernand Léger, *Mekanikeren*, 1920 olie på lærred 115.9 x 88.9 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.

Maleriets kønnede diskurser



Fig.51 *Etwas Bleibt* , 1963, Olie på lærred, 130 x 97 cm. Louisiana Museum of Modern Art



Fig.52 *Dead Drunk Danes*, 1960, Olie på lærred, 130 x 200,5 cm. Louisiana Museum of Modern Art.



Fig.53 Willem de Kooning, *Woman V* (1952–53)
Olie på lærred, 154.5 x 114.5 cm. National Gallery of Australia



Fig.54 Det klassiske maskulinitetshieraki
tetsideal

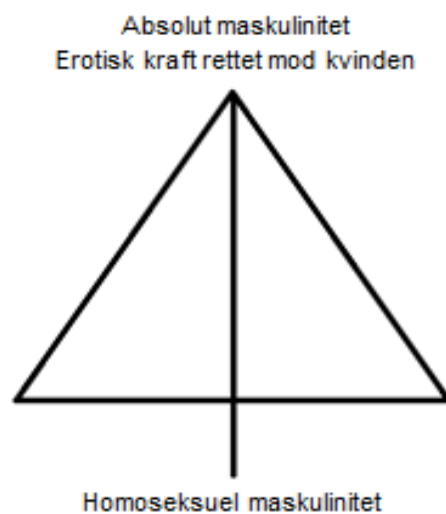


Fig. 55 Det eksperimenterende, nordiske maskulini-

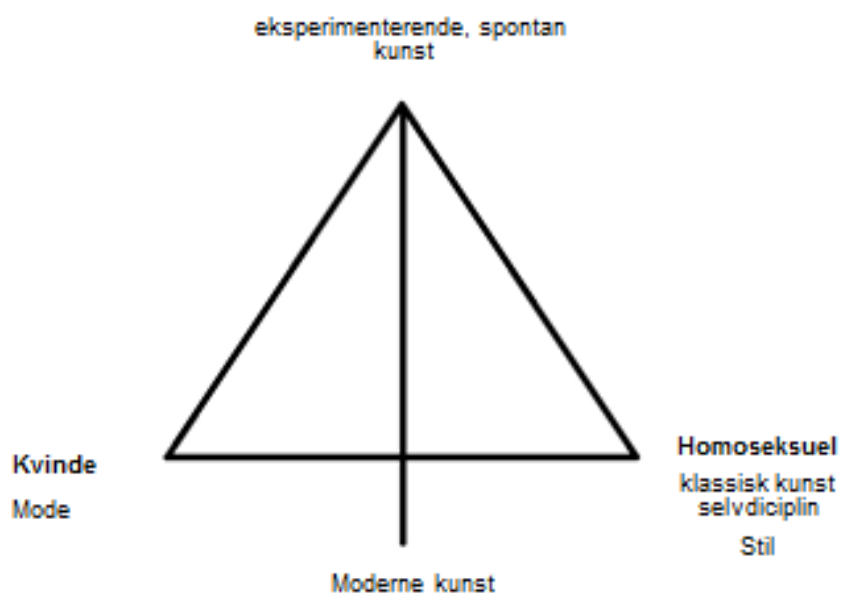


Fig.56 kunst-køn-triolektik



Fig.57 *Allmen* (Almen/Allemænd), 1961, Lakfarve på lærred 80,5 x 64,3 cm. Museum Jorn



Fig. 58 *La luxure lucide de l'hyperesthésie* (Den lysende vellysts sanselighed), 1970
Olie på lærred, 162 x 132 cm. Henie Onstad Kunstsenter.

Antiheltens maskulinitet og kunstnerrolle. Fremstilling og selvfremstilling



Fig.59 Portrætfoto af Jorn i slutningen af 1930'erne.
Fotograf ukendt. Museum Jorn.



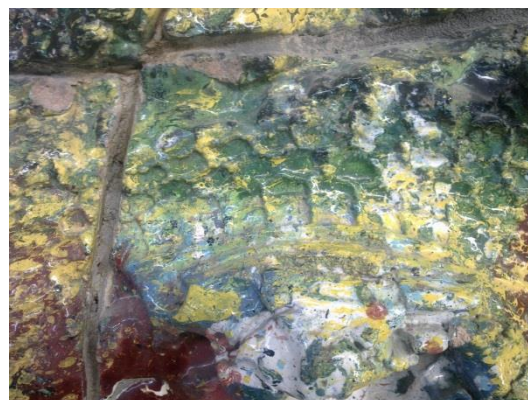
Fig.60 Asger Jorn og kæresten Kirsten Lyngborg, 1936 på vej til Paris i 1936
© Donation Jorn, Silkeborg/billedkunst.dk. Foto i privateje.



Fig.61 Lene Adler Petersen: *Jorn eller Bjørn på motorcykel til Paris*, 1981. Keramisk skulptur. Privateje.



Fig. 62a Jorn på scooter henover det store relief.
San Giorgio, Albisola 1959. Foto Ugo Morabito



62b Detalje af *Det Store relief*, 1959
Århus Statsgymnasium. Ejet foto



Fig. 64a Lee Krasner ser på Pollock der maler, *One* 1950

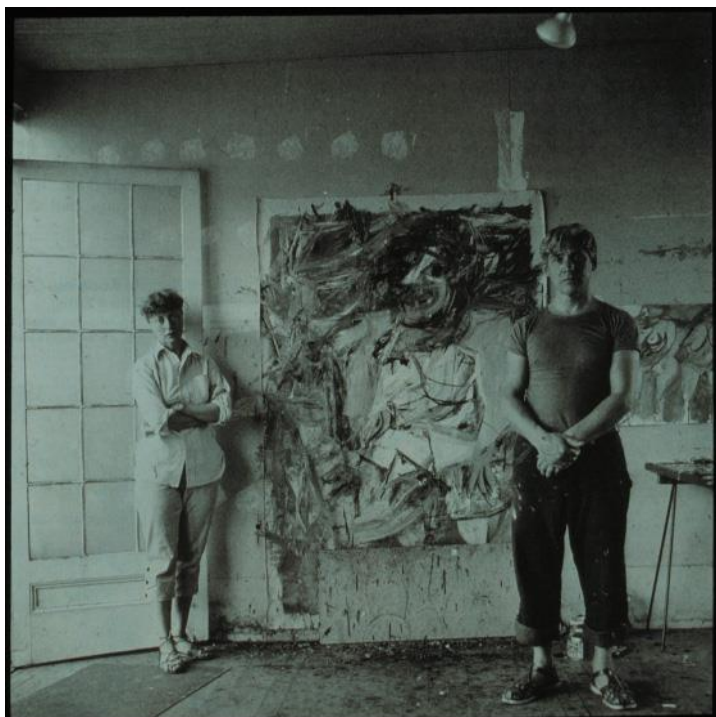


Fig.64b Elaine og Willem de Kooning, 1953



Fig. 65 Jorn transporterer keramik fremstillet på Silkeborg Pottemageri, 1953, Foto Johannes Jensen



Fig.66 Guy Debord, *Collage en l'honneur d'Asger Jorn*, 1962
Assemblage, 10,7 x 23,2 cm, Bibliothèque nationale de France, Manuscripts, Fonds Guy Debord, Paris



Fig.67 Debord, *Collage en l'honneur d'Asger Jorn*, 1962, Bibliothèque nationale de France, Manuscripts, Fonds Guy Debord, Paris

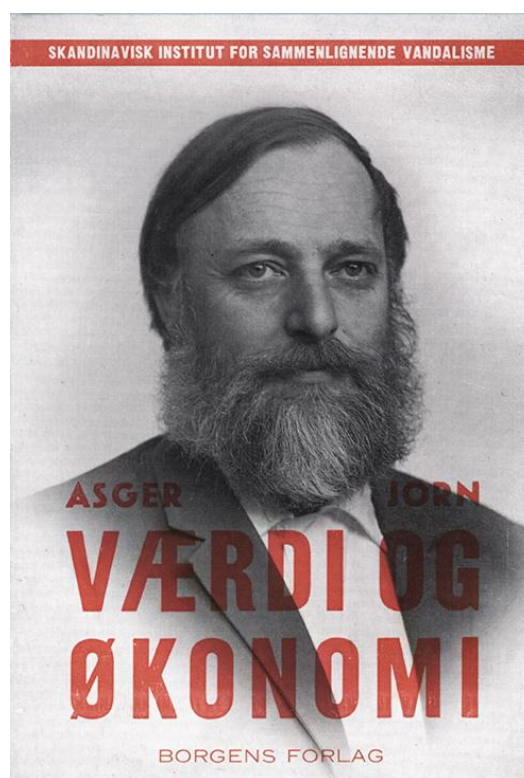


Fig.68 *Værdi og Økonomi*,
Meddelelse Nr. 2 fra SISV (Borgens forlag, 1962)

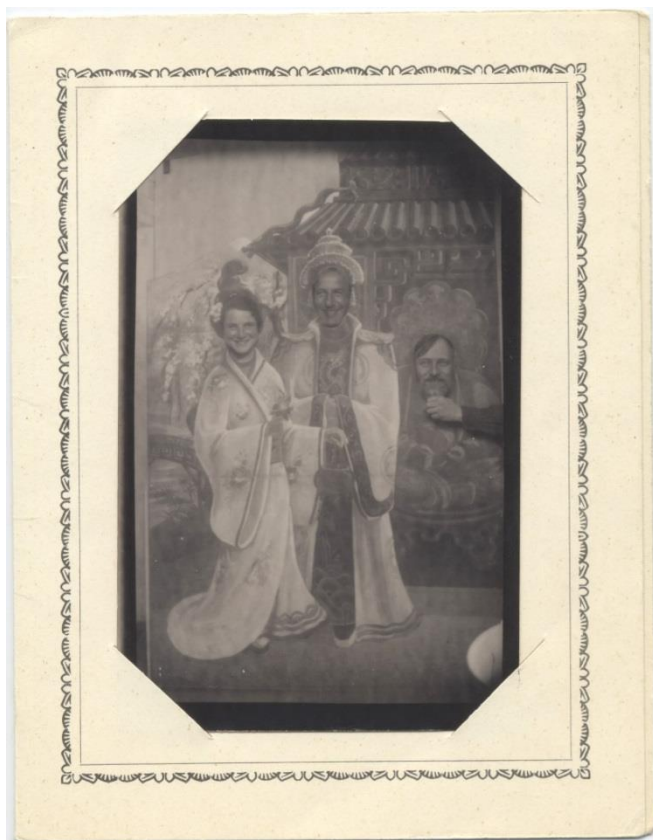


Fig. 69 Jorn, de Jong og John Streep på Bakken, 1964
Private eje Jacqueline de Jong.



Detalje

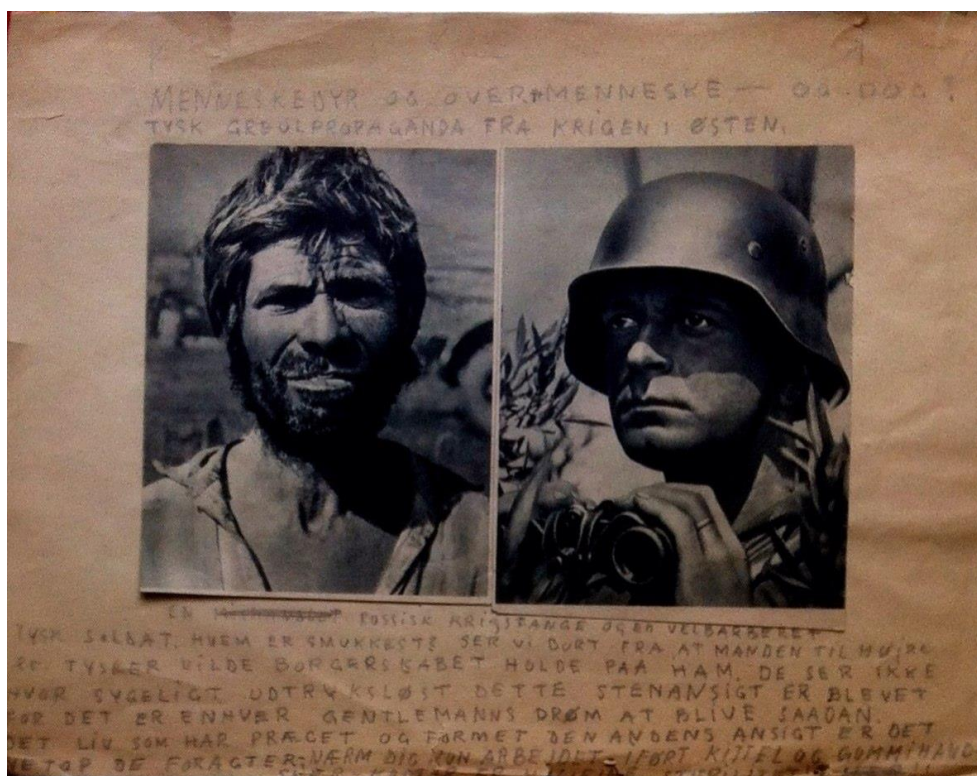


Fig. 70” Menneskedyr og overmenneske”, Troels Jorns arkiv

LE FREY (FRÖ) DE LA FÊTE POPULAIRE AU MYTHE UNIVERSEL

Asger Jorn



Photo Lennart Larsson (Copenhague).



14

On trouve un peu partout dans le monde des statuettes, en grès, en bronze, en os, en ambre, représentant un homme assez vieux, le plus souvent assis, barbu et coiffé d'un bonnet rouge, parfois surmonté d'un pompon. Elles ont en outre en commun un trait frappant : le vieillard tient sa barbe tantôt d'une main, tantôt des deux.

Ce personnage porte au Danemark le nom de Frey (Frö). La signification phallique de cette barbe ne laisse pas de doute. Elle s'impose avec évidence dans le Frey islandais ici reproduit : la barbe forme avec le sexe un ensemble sculptural très stylisé. Un autre Frey a le sexe en érection, et sa barbe, si nous osons dire, lui répond. Nous pouvons rapprocher de ces deux effigies caractéristiques les figurines trouvées à Mycéènes et dans le Caucase.

Dans un bas-relief suédois (reproduit ci-dessous), le Frey assis, est associé à un personnage féminin qui se tient un sein nu ; l'homme protège sa barbe contre l'agression de la femme. Le Frey semble donc, dans certaines circonstances, menacé dans sa virilité par le sexe faible. Celui-ci, on le sait, n'a jamais cessé au cours des temps, de protester contre son état de faiblesse morale, physique et sociale.

Or, une très curieuse coutume allemande, qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours laisse supposer que l'image suédoise que nous décrivons ne ferait que traduire un vieux rite agraire.

Photo Ivar Anderson (Stockholm).



Figure 1 : Fête populaire en Allemagne. (Cfr. le texte.)

Figure 2 : Frö danois en ambre, probablement un peu plus ancien.

Figure 3 : Bas-relief du portail de l'église de Sigtuna (Suède), avant 1100 environ.

Figure 4 : Statuette en bronze, de la même époque. Trouvée à Bräjsund (Islande). Photo Nationalmuseum (Copenhague).

Figure 5 : Statuette en bronze, également du XII^e ou XIII^e siècle. (Origine suédoise. Elle figure ailleurs à la Bibliothèque Mazarine de Stockholm. Photo Ivar Anderson (Stockholm).)

haut de la page suivante :

Figure 6 : Statuette en argile de 1200 avant Jésus-Christ trouvée dans le Caucase.

Figure 7 : Cette figurine, empruntée à Frobenius, représente une statuette égypte récente, qui se tient sur le bord d'un plateau à usage religieux.

Figure 8 : Statuette en bronze datant également de 1500 avant Jésus-Christ, et trouvée dans l'île grecque de Mycènes.

Ces trois derniers « Frey » sont aussi.

L'un renvoie dans le manuscrit helgolandais des « Deux Seurs » actuellement en préparation quelques autres renseignements sur les « Frey » suédois.

Après la moisson, une femme qui a les yeux bandés, coupe avec une faucille la barbe faite d'épis dont s'est affublé un homme qui se tient assis, et qui loin de protester se laisse faire.

La femme s'attaque ici à l'homme en tant que détenteur



du pouvoir sexuel et en tant que maître, aussi, de la fertilité agricole.

Nous ignorons pourtant si ce rite retracerait un événement historique (avènement du matriarcat) ou s'il a simplement manifesté, sous forme symbolique, dans de joyeuses fêtes, un désir auquel s'oppose l'organisation sociale patriarcale.

Il n'est pas exclu que la Mère Terrible ait exercé en fait, dans les pays germaniques et scandinaves, un règne dont l'art et la fête ont gardé le souvenir ; si l'un admet — et c'est ma position — que l'art et la littérature (cfr à propos du Frey, les Eddas) fixent les actes symboliques les plus importants de la fête (qui comporte certains actes quasi décoratifs) on peut affirmer que l'origine rituelle du bas-relief suédois est toujours vivace, en Allemagne.

Le Père Noël appartient sans doute à la lignée du Frey. Son bonnet rouge est exactement celui du Frey suédois.

Le Père Noël règne pacifiquement au cours de l'hiver sur les enfants que l'on a confiés à sa garde!

Au Frey s'apparentent également beaucoup de personnages légendaires châtiés, tels ou dépechés par une femme (par exemple, Adam, Athys, Samson).

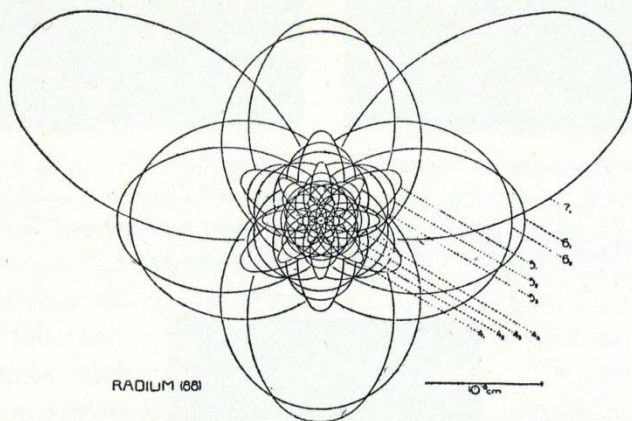
Mais nous n'avons voulu ici qu'attirer l'attention, avec quelques documents inédits et quelques simples éléments d'analyse sur l'origine culturelle et magique d'un des plus intéressants héros de la mythologie.

15

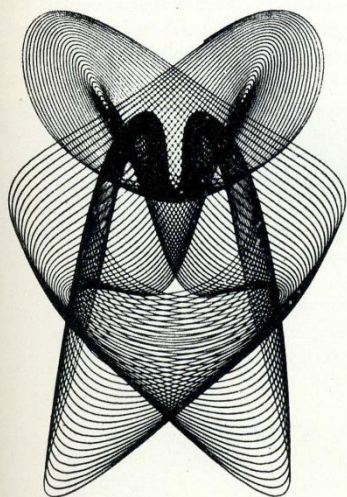
Fig. 71 "Le Frey (frö) de la fête populaire au mythe universel", Cobra vol 2 no 7: pp.14-17

Hvad er et Ornament?

Af Asger Jorn.

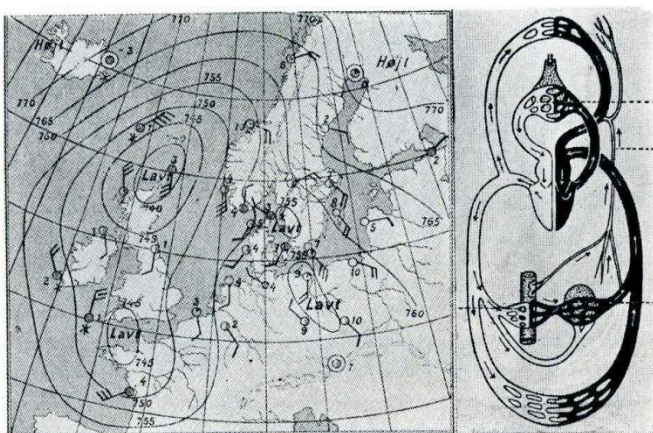


ET ORNAMENT? Nej, en aftegning af radium-atomets bevægelsesbaner. I materiens allermindste grundelementer eksisterer ornamentet som en objektiv realitet og danner grundlaget for menneskets subjektive glæde ved ornamentikken, der ikke er andet end stoffets grammatik, materiens geometri.

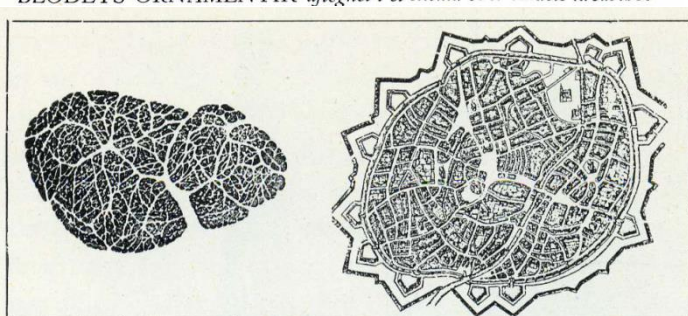


EN ABSTRAKT TEGNING? Nej, en grafisk fremstilling af pendulsvingninger. En bevægelsesformel, hvis lovmæssige sammenhæng, enhed og variation er ethvert kunstværks centrale struktur.

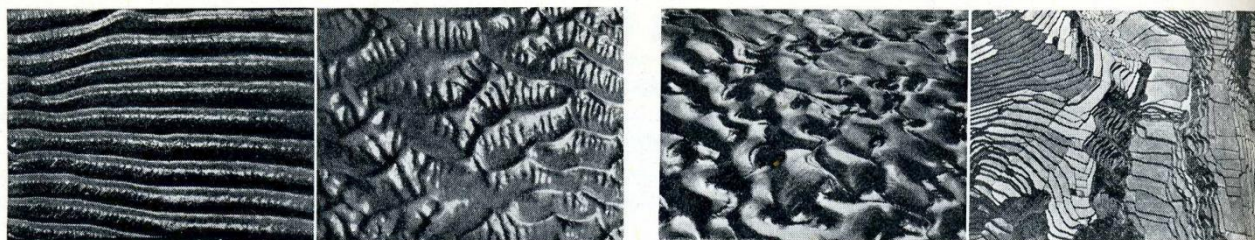
Fig. 72a Asger Jorn, "Hvad er et Ornament?", *Dansk Kunsthåndværk* 1948.



VINDENS ORNAMENTIK aftegnet paa et meteorologisk kort.
BLODETS ORNAMENTIK aftegnet i et skema over blodets kredsløb.



TVÆRSNIT AF EN MUSKEL OG PLANTEGNING AF EN
MIDDELALDERBY. Kroppens og bysamfundets naturlige urbanisme. Lig-
heden er lige saa slaaende som modsætningen mellem middelalderbyens natu-
rlige organiske og baroktidens konstruerede æstetiske og unaturlige byplan-
lægning. Det er levende ornamentik – firdimensionel arkitektur.



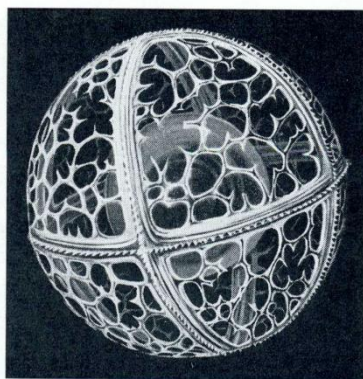
BØLGER OG STRAALER. To bølgedannere paa en vandoverflade.
Ved mødet imellem de to bølgeomraader dannes de i straal. Bølge og straa-
lennelse fungerer paa samme maade i alle stoffer, saa man gensidigt kan for-
klare elektricitetens, lysets, lydets, luftens, vandets og jordens eller sandets

bølgedannelser ved at iagttage dem paa eet omraade – Tre variationer af
vandets bølgedannelser i strandsand. Ornamentale grundelementer i stoffets
og naturens formdannelser. – Til højre ses et Luftfotografi af terrasseformede
rismarker paa Java.

Fig. 72b Asger Jorn, "Hvad er et Ornament?", *Dansk Kunsthåndværk* 1948.



Stephoidea.



Cyrtoida.

Hur variationsrik gotikens och orientens
formfantasi än är, när den dock icke upp till
ännu egnas inneboende kombinationsmög-
ligheter.

POESIENS VÄG

Fragment ur en artikel av målaren Asger Jorn



Negerskulptur (l. v.).



Kastanjekvist (l. h.).



Rituell sandornamentik hos austral-
negerna med de heliga ormsym-
bolerna.



»Paradisets.
Om värden koppar de danska bar-
nen i »paradis», som de ritar med
krita på gatorna. Är detta traditio-
nella resten från folkliga värde-
te? Här »Paradisets» och den svarta
sättningen man kallar trojeborg sam-
ma ursprung?

Fig. 73a Illustrationer fra "Poesiens väg" Bygmästeren, årg. 30, Nr. 4, 1951



skuelse er almen, men det rører ogsaa ved noget centralt i kunsten — dets livs-indhold.

Man maa forstaa, at det er umuligt at skelne mellem et billedes form og dets indhold. Som blomstens struktur er givet af den indre spænding (naar den mister saften, gaar faconen af den), saadan er det ogsaa i kunsten, indholdet, der skaber spændingen. *Form og indhold er det samme væsen. Form er livsforeteelsen, og indholdet det levende maleri.*

Billedets indhold afspejler malerens indhold og viser, hvor meget han har følt af sig selv og sin samtid, hvor meget han spænder over, og hvor dybt hans oplevelse bunder.

Vi kan ikke arve et fast, ubevægeligt livssyn og kunstsyn fra den ældre generation. Kunstens udtryk er i hvert tidsrum forskelligt, som vore oplevelser er



Smaa Anemoner som jeg har plukket i Maj, som jeg har plukket til dig, en hertil Foraarsdag. Det er symbolet paa min evige Kærlighed.

Hvorfor glemmer vi aldrig denne overvidunderlige irriterende kunst.

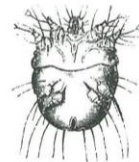


Fantasi er underkastet love, som er lige saa eksakte som fysikkens.

det. En ny oplevelse skaber en ny form.

Vi vil gerne lære alt, hvad vi har brug for fra ældre generationer, men vi skal nok selv finde ud af, *hvad* vi har brug for, det kan ingen andre gøre for os. Det er ikke vor opgave at modtage og arbejde med det, som den ældre generation kunde ønske at vi arbejdede med. Det er derimod dens opgave at hjælpe os, hvor vi ønsker dens hjælp.

Den her forsøgte redegørelse behandler spørgsmaal af saa intim art, at ethvert menneske er impliceret. Ingen kan trække sin personlighed tilbage herfra. Tilskueren eksisterer ikke og kan ikke eksistere i vore dage.



Elefanterne tegnes i almindelighed mindre end i naturen, men en loppe altid større. J. Swift.



De, der søger at bekæmpe produktionen af trommesalsbilleder, er fjender af den bedste kunst idag.

Fig73b Illustrationer fra "Intime banaliteter", *Helhesten* Tidsskrift for kunst, København, 1941, årg. 1, nr. 2

Populærkulturens materiale. Jorn og Alloway



Fig. 74 *Af den stumme myte* , *opus 7* , 1953, Olie på masonit, 135 x 300 cm, Silkeborg Bibliotekerne

Interplanetare materialer og drømme. Science fiction og populærkultur



Fig 75a Lucio Fontana, *Concetto spaziale, La fine di Dio*, 1963
Olie på lærred, 178 x 123 cm, privat samling

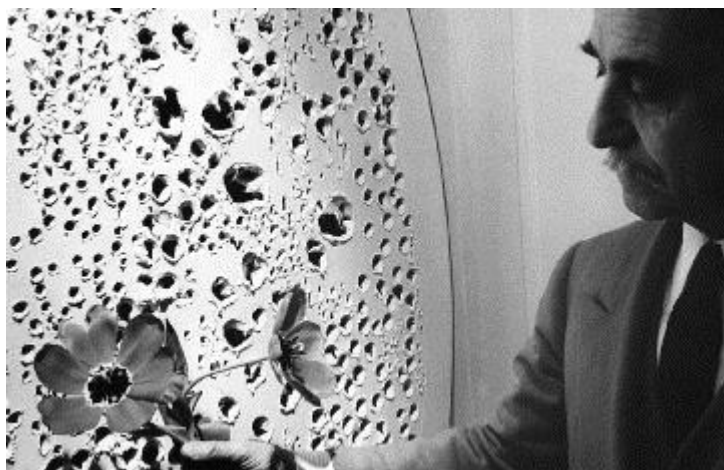


Fig.75b Lucio Fontana foran et af hans værker udstillet på Galerie Iris Clert, Paris, 1964

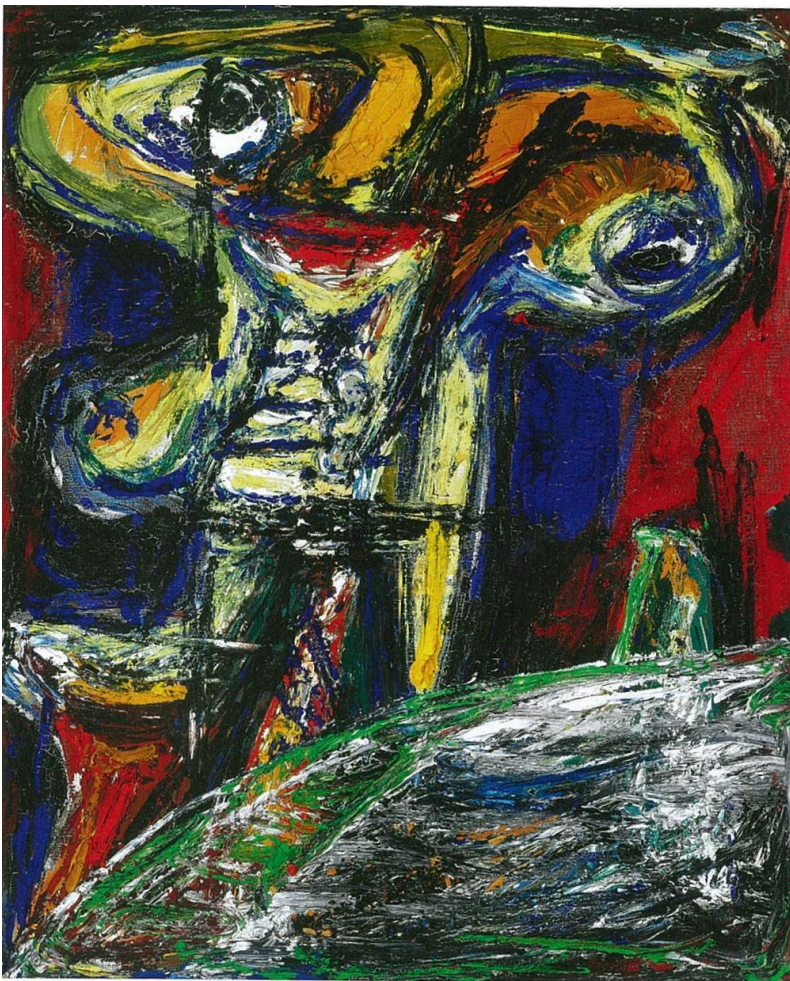


Fig.76 *U.F.O. Observation*, 1955
Olie på lærred, 61 x 50 cm, ejer ukendt



Fig. 77 Uden titel, 1956,
Blandteknik på masonit, Museum Jorn



Fig. 78a *Femelle interplanétaire* 1953
Olie på lærred, 100,8 x 81,5 cm,
Kunsten Museum for Moderne Kunst



Fig 78b Production still, *War of the Worlds*, 1953
Instrueret af Byron Haskin, Paramount Pictures



Fig 79 *Attention danger*, 1957
Olie på lærred 100 x 81, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden



Fig. 80 *Rovdyrpagten*, 1950, Olie på masonit, 119 x 122,5 cm, Esbjerg Kunstmuseum



Fig. 81a *The Lost World* (1925)
Instrueret af Harry Hoyt, First national Pictures



Fig. 81b *The lost continent*, 1951
Instrueret af Sam Newfield, Lippert Pictures Inc.



Fig.81c *Dinosaurs*, 1960
Instrueret af Irvin Yeaworth, Universal Pictures



Fig.81d *Godzilla raids again*, 1955
Instrueret af Motoyoshi Oda, Toho

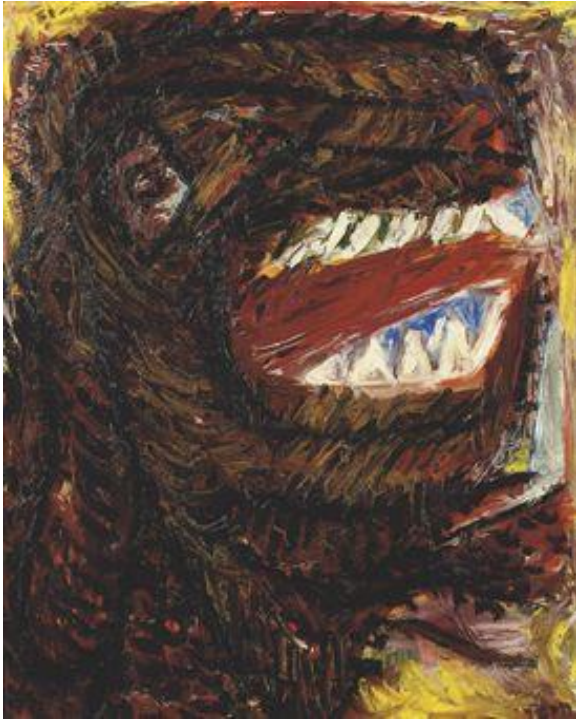


Fig.82a *Falbo II*, 1951 Olie på masonit., 74,5 x 60,5 cm Canica kunstsamling



Fig 82b *Godzilla*, 1954
Instrueret af Ishirō Honda, Toho



Fig 82c *Beast from 20,000 Fathoms* (1953)
Instrueret af Eugène Lourié, Warner Bros



Fig.83 Enrico Baj. *Modifikation* 1959, Olie på lærred, 49,5 x 100 cm. til Museum Jorn (gave fra Jorn 196)



Fig.84 Baj: *Des êtres d'autres planètes violaient nos femmes*, (væsener fra andre planeter overtræder vores kvinder), 1959
Blandteknik, 73 x 92 cm, Fondazione Marconi, Milano



Fig.86a *Curucu, Beast of the Amazon* 1956
Instruktør Curt Siodmak
Universal Pictures Co., Inc.



Fig.85 *Modifikation med Bretagnekone*, 1962
Olie på lærred, 72 x 59 cm,
Cobra Museum of Modern Art
Collection Stuivenberg



Fig.86b *The Hideous Sun Demon* 1959.
instruktør Roberts Carke,
Pacific International Enterprises

Malerisk materialitet i Atomalderen

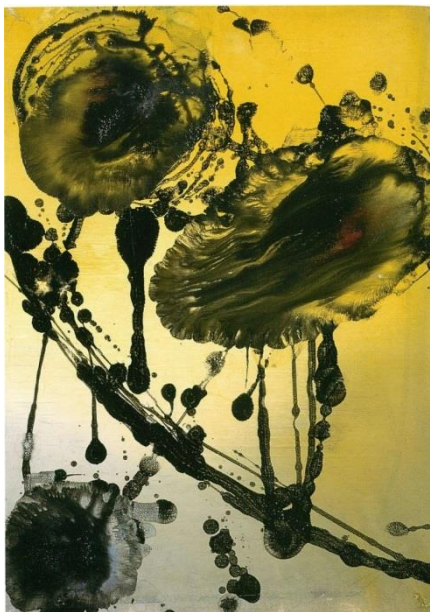


Fig.87 Enrico Baj: *Nuclear forms*, 1951, Olie og lak på lærred, 70 x 50 cm. Archivo Baj, Vergiate.



Fig.88 *La Ville des tours d'ivoire*, 1955 Olie på lærred, 147 x 104 cm. Museum Boijmans Van Beuningen



Fig.89. Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio og andre i gang i det udendørs laboratorium ved "Den Første Verdenskongres for Frie Kunstnere" i Alba, 1956.



Fig. 90Jorn, Pinot Gallizio m.fl holder et "industrielt maleri" frem, 1959



Fig.91 *Biabadu*, 1954
Olie, lak og sand på lærred, 70 x 50 cm, ejer ukendt

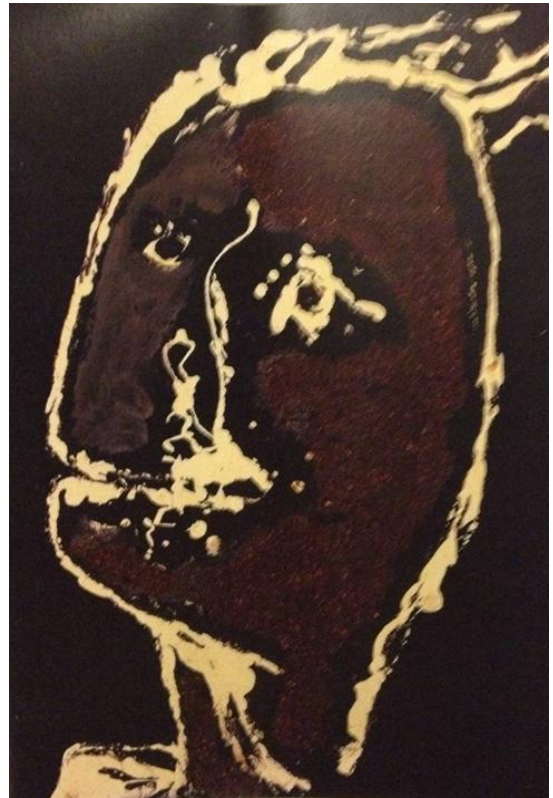


Fig. 92 Uden titel, 1954
Olie på lærred, 40,5x30 cm, Ford Loarderdale

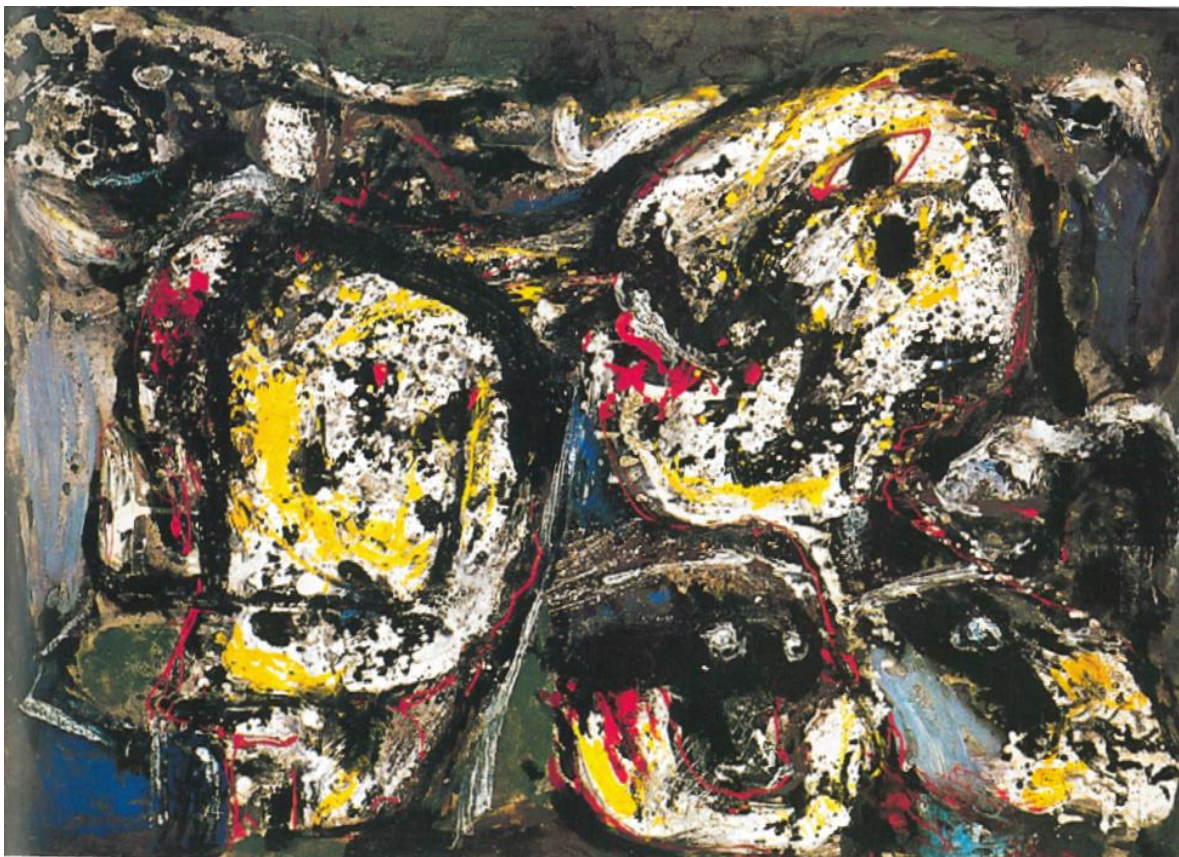


Fig.93 Uden titel 1956, Olie og lakfarve på lærred, 67,5 x 99 cm, Museum Jorn

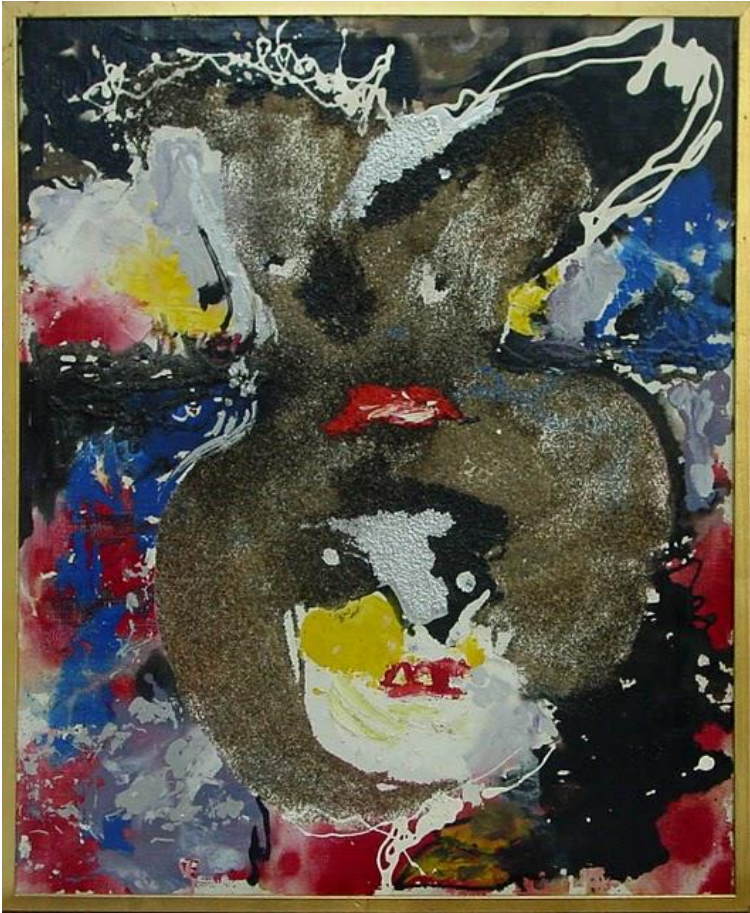


Fig.94 *Nürnberg-Kram Letsindige billeder nr.6* (1955), Olie, akryl og sølvgranulat på lærred , 55,2 x 45,8 cm
KUNSTEN Museum for Moderne Kunst, Ålborg



Fig.95 *Letsindige billeder nr.7. Tele-visioner*, 1955, Olie og asfalt på lærred, 54,2 x 47,0 cm,
KUNSTEN Museum for Moderne Kunst, Ålborg



Fig.96 *Wakenupriseandprove*, 1961, Lakfarve på lærred, 55 x 46 cm, privat samling



Fig.97 *Danno the Dane*, 1961, Olie på lærred, 65 x 54 cm, Niels Collection, Bruxelles

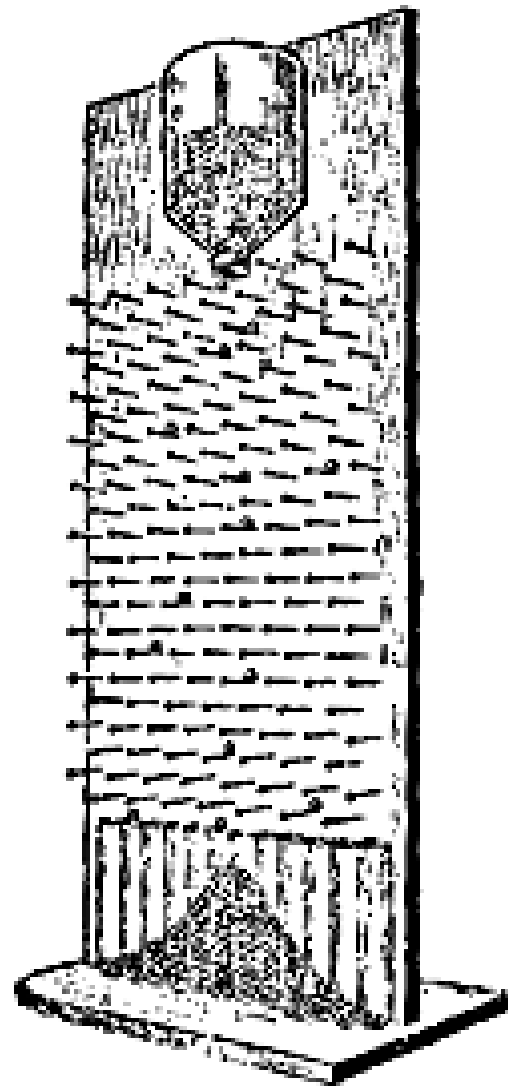
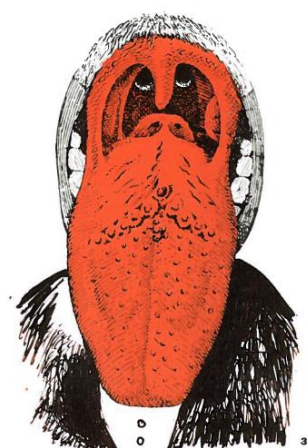


Fig.98 Francis Galtons kugleapparat. Illustration til Jorns artikel "The Situationists and Automation", *Internationale Situationniste* nr. 1 (Juni 1958). Han henviser også til denne illustration i "Open creation and its enemies" *Internationale Situationniste* nr.5 (December 1960).

Materiens filosofiske og politiske tænkning



Fig.99Jorn og Noël Arnaud: *La langue verte et la cuite* (Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1968)



Linguista sum :
linguistici nihil
a me alienum puto
ROMAN JAKOBSON.

Fig.100 La langue verte et la cuite

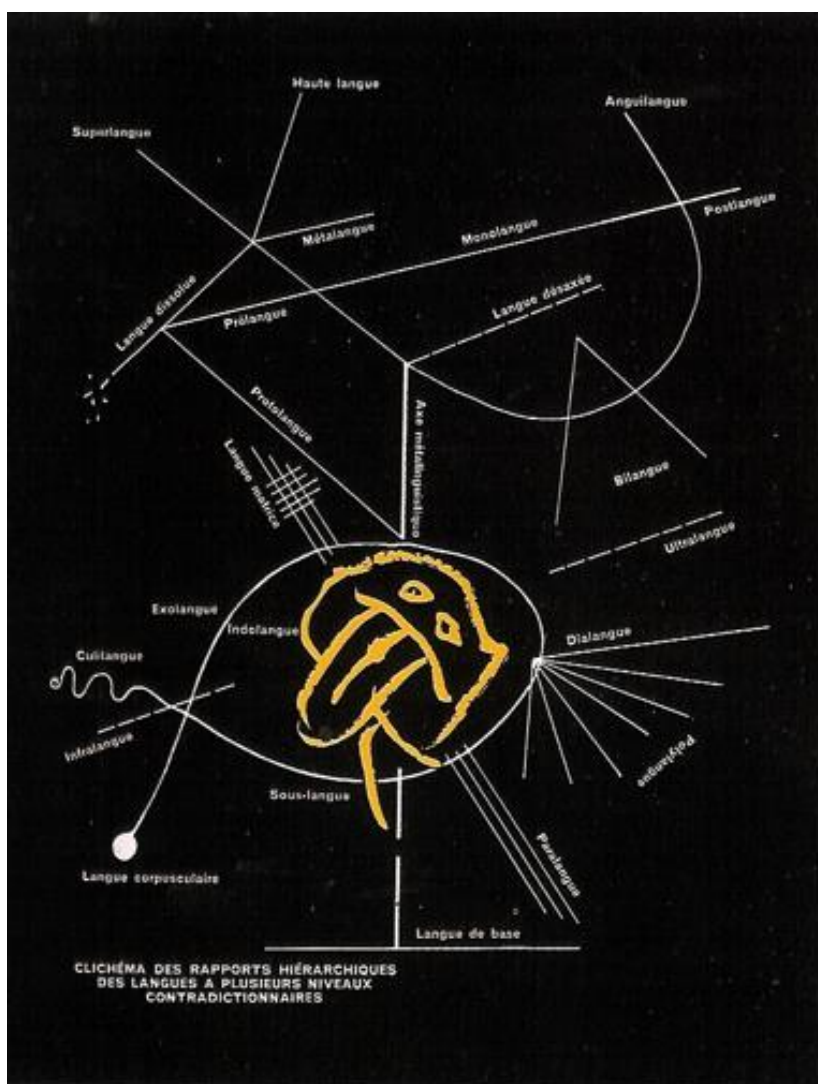


Fig.101 La langue verte et la cuite